This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.

+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.

+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.

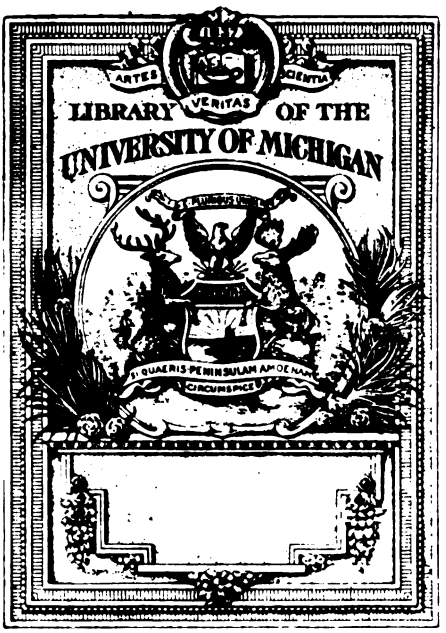
+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`

A 472139 DUPL

UNIVERSITY OF
3 9015 063C

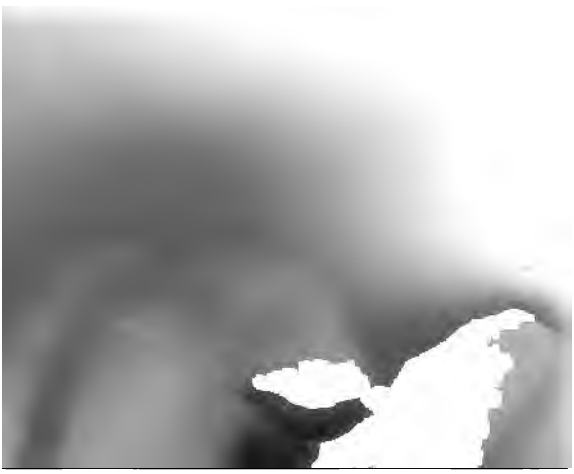


✦ Library of ✦
Classical Philology and Archeology.

882
D39
v.1
cop.2

29250

Founded in Memory of Rev. John W. White,
of the Ohio Conference.



LA

COMÉDIE GRECQUE

COULOMMIERS. — IMP. PAUL BRODARD ET GALLOIS.

LA

COMÉDIE GRECQUE

PAR

JACQUES DENIS

DOYEN DE LA FACULTÉ DES LETTRES DE CAEN
MEMBRE CORRESPONDANT DE L'INSTITUT

DEPARTMENT LIBRARY
O.W.U.
CLASS

TOME PREMIER

PARIS
LIBRAIRIE HACHETTE ET Cie
79, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 79

1886

882
L39
v.1
cop. 2

A M. DURUY

Ce n'est ni au savant historien de Rome, ni à l'écrivain distingué, membre de l'Académie des sciences morales et politiques et de l'Académie française, mais à l'ancien ministre de l'Instruction publique que je me plais à dédier ce livre. Comme il n'est que la reproduction à beaucoup d'égards et le développement d'un de mes cours à la Faculté des lettres de Caen, l'hommage en revenait légitimement au ministre libéral qui m'a fait rentrer, en 1863, dans l'Université de France par la grande porte des Facultés. *Haud immemor unquam.*

J. Denis.

PRÉFACE

La comédie grecque a été l'objet d'un très grand nombre d'études partielles, surtout en Allemagne; mais l'histoire raisonnée et complète de cette comédie manque encore. L'*Historia critica* de Meineke n'embrasse que la comédie attique, moins Aristophane; quand le travail de Grysar sur la comédie des Doriens aurait la même valeur et la même solidité que l'*Historia critica*, il ne comblerait pas la lacune laissée par Meineke; il est resté inachevé et ne roule à peu près que sur des choses qu'on ne peut savoir. Mais alors même qu'il serait achevé et aussi satisfaisant qu'il l'est peu, alors que l'on compléterait et corrigerait sur certains points l'*Historia critica* par la monographie magistrale de Cobet sur Platon le comique, par les *Commentationes* de Bergk sur l'Ancienne Comédie et par d'autres études partielles qu'il est superflu d'énumérer, on n'aurait encore que les préliminaires et les éléments d'une histoire de la comédie grecque; on n'aurait pas cette histoire.

J'ai entrepris de l'écrire et pour l'utilité de nos étudiants et pour le plaisir du public lettré, deux choses qu'il n'est pas toujours facile de concilier. D'un côté, l'on ne pouvait éviter les discussions plus ou moins savantes; de l'autre, on ne

275460

devait pas oublier que le public lettré ne se compose pas de membres de l'Académie des inscriptions et belles-lettres. Le trop ou le trop peu d'érudition, tel était le double écueil à éviter dans mon sujet tel que je l'ai conçu.

Je ne fais pas de bibliographie, et les critiques de la nouvelle école pourront me le reprocher. Je me suis contenté de citer tous les érudits dont j'ai adopté ou combattu les idées, lorsqu'elles me paraissaient leur appartenir en propre, sans dresser la liste de tous les ouvrages — livres ou brochures — que j'ai pu lire ou ne pas lire. A quoi bon, en effet? Pense-t-on que l'on trompe les lecteurs et qu'ils croient bénévolement qu'on a même parcouru des yeux ou simplement tourné du doigt les pages de tous les livres qu'on leur cite? Un tel étalage d'érudition suppose seulement qu'on sait transcrire quelque *Manuel du libraire*. Autre contravention aux nouvelles habitudes de la critique : je cite plus volontiers, quand je le puis, des travaux français que des travaux étrangers. Pourquoi mentionner, à la place des nôtres, les étrangers qui les pillent impudemment et sans les nommer? Que de thèses de notre Sorbonne j'ai retrouvées en des travaux exotiques, dont l'unique mérite consiste à être plus pesants et plus ennuyeux!

Mais je n'entends pas faire un volume: je veux seulement écrire quelques mots de préface et je m'arrête, ayant bon espoir d'avoir fait passablement ce que je voulais faire, c'est-à-dire d'avoir indiqué à nos étudiants ce qu'il y a de principal dans toutes les questions vraiment littéraires qui touchent à la comédie grecque, et d'avoir mis le public lettré à même de connaître nombre de perles précieuses, gisant dans des recueils où il ne va pas les chercher.

J. D.

LA
COMÉDIE GRECQUE

CHAPITRE PREMIER

ORIGINES — COMÉDIE DORIENNE

Berceau de la tragédie et du drame satyrique d'une part, et de la comédie de l'autre. — Y eut-il une comédie lyrique? — Textes d'Aristote sur l'origine et les progrès de la comédie, et discussion de ces textes. — Ce qu'il y a de fondé dans les prétentions des Doriens. — *Dikélistes de Sparte, Phallophores et ithyphalles* de Sicyone. — Point de comédie dorienne à proprement parler. — Y eut-il une comédie mégarique? — Thèse négative de Willamowitz et réfutation de cette thèse. — Faiblesse inévitable de la comédie révolutionnaire de Mégare. — Ce qui prédisposait les Siciliens à inventer la comédie ou à la recevoir et à la développer une fois ébauchée. — Le peu qu'on sait de Phormis et de Dinoloque.

La comédie eut en Grèce les mêmes origines que la tragédie et le drame satyrique; elle aussi, elle est née dans les fêtes de Dionysos ou de Bacchus. Mais, tandis que la tragédie et le drame satyrique sont sortis du dithyrambe, la comédie est sortie des hymnes ou chants phalliques, selon le témoignage formel d'Aristote : γενομένη..... ἀπὸ τῶν τὰ φαλλικὰ (ᾀδόντων). C'est ce que n'ont bien démêlé ni Colin dans sa *Clef de l'histoire de la Comédie grecque* ni Édélestand du Méril dans son *Histoire de la Comédie*, malheureusement inachevée. Le chœur dithyrambique composé de deux parties bien distinctes, au moins depuis

qu'Arion de Mitylène lui eut donné sa forme savante et définitive [1], d'abord des adorateurs du Dieu, bacchants et bacchantes, puis de son cortège habituel, les silènes et les satyres, donna lieu dans l'origine à une sorte de drame mixte, composé, comme l'était le chœur dithyrambique lui-même, d'une partie sérieuse et plaintive, et d'une partie rieuse et bouffonne; c'est de là que se dégagèrent avec le temps la tragédie, qui élimina peu à peu la partie burlesque, et le drame satyrique, qui la conserva ou qui la reprit [2]. Mais, outre ce chœur, il y avait dans certaines fêtes des chœurs de phallophores et d'ithyphalles, qui ne subsistaient plus du temps d'Aristote que dans certaines villes (ἃ ἔτι καὶ νῦν ἐν πολλαῖς τῶν πόλεων διαμένει νομιζόμενα), tandis que les Dionysies ou bacchanales étaient certainement célébrées par toutes les villes

1. C'est du dithyrambe ainsi constitué que sortit la tragédie, et non du dithyrambe primitif et populaire, tel que le chantait Archiloque, le cœur foudroyé par le vin.

Ὡς Διονύσοι' ἄνακτος καλὸν ἐξάρξαι μέλος
Οἶδα διθύραμβον οἴνῳ συγκεραυνωθεὶς φρένας.

2. Originairement il n'y avait aucune différence entre la tragédie et le drame satyrique. « La poésie satyrique était anciennement tout entière dans les chœurs, aussi bien que la tragédie de ce temps-là, écrit Athénée; aussi n'y avait-il pas alors d'acteurs. (Συνέστηκε δὲ καὶ Σατυρικὴ πᾶσα ποίησις τὸ παλαιὸν ἐκ χορῶν, ὡς καὶ ἡ τότε τραγῳδία· διόπερ οὐδὲ ὑποκριτὰς εἶχον, XIV, p. 630 c.) » Et cette information est complétée par ces mots de l'Etymologicum M. qui lèvent l'équivoque du texte d'Athénée et ne laissent subsister aucune différence entre la Σατυρικὴ ποίησις et la τραγῳδία : « La tragédie est ainsi nommée parce que la plupart du temps le chœur se composait de satyres que l'on appelait τράγοι, c'est-à-dire boucs (τραγῳδία, ὅτι τὰ πολλὰ οἱ χοροὶ ἐκ σατύρων συνίσταντο, οὓς ἐκάλουν τράγους). » La tragédie était donc à l'origine la même chose que le drame satyrique, puisqu'elle était le chant du bouc ou du satyre. Le « vilem certavit ob hircum », pour le dire en passant, n'a rien à faire ici. Aristote, bien avant Athénée et l'Etym. M., avait écrit : « Des fables courtes et du style plaisant, particuliers au genre satyrique dont elle sortait, la tragédie ne s'éleva que tard à la grandeur et à la noblesse. Alors aussi le vers iambique remplaça le trochaïque. Car d'abord on s'était servi du tétramètre trochaïque, plus convenable à la danse mimique des satyres. » *Poét.*, ch. IV, § 3.

grecques. Ces phallophories, ou fêtes dans lesquelles on portait processionnellement l'image de l'organe viril de la génération pour célébrer l'universelle fécondité de la nature, étaient l'expression grossière et naïve à l'origine de la reconnaissance des hommes pour le Dieu qui leur procurait le fruit de la vigne et généralement tous les fruits de l'automne. Elles se célébraient naturellement à la campagne et après la vendange, par une joie bruyante, accompagnée de chants et de danses, et par des banquets où l'on honorait le Dieu en usant largement de ses dons : « Bacchus lætitiæ dator. » Dûment arrosés et ne possédant plus guère leur raison, les gens de la campagne couraient de village en village, masqués ou barbouillés de lie, les uns sur des chariots d'où ils lançaient les plaisanteries les plus grossières [1], les autres à pied, portant le phallus et invoquant Phalès, le compagnon de Bacchus, ami du Komos ou du banquet. C'est dans les colloques des phallophores entre eux ou avec la foule qui se pressait sur leur passage, bien plus que dans les chants phalliques eux-mêmes, qu'il faut chercher l'embryon obscur de la comédie.

Mais comment ce germe se développa-t-il? A qui doit-on la première institution de cette forme de l'art? Par quelles transformations passa-t-elle pour devenir la comédie d'Épicharme et celle de Cratinos et d'Aristophane? C'est ce que les anciens ignoraient eux-mêmes, quand ils avaient assez de bonne foi pour ne pas vouloir affirmer ce qu'ils ne savaient pas. Les modernes avec leur éru-

1. Voilà probablement l'origine du conte d'Horace, répété chez nous par Boileau, sur Thespis barbouillé de lie et sur son chariot. Le poète ou l'auteur grec suivi par Horace avait confondu les origines du drame comique et celles du drame tragique.

dition ne sont pas dans des conditions plus favorables. Ils paraissent, sur les origines de la comédie, condamnés à une ignorance à peu près invincible. En lisant dans quelques inscriptions béotiennes les mots τραγῳδός, κωμῳδός et un peu plus bas ποιητὴς τραγῳδιῶν, ποιητὴς κωμῳδιῶν, et dans ce dernier cas le nom de l'acteur à côté de celui du poète, on a supposé l'existence d'une comédie lyrique comme on supposait une tragédie lyrique; et comme celle-ci paraissait l'intermédiaire naturel entre le dithyrambe ou le chœur cyclique et le drame tragique, on a regardé cette comédie lyrique comme la transition entre les chants des phallophores et la vraie comédie. Mais on peut identifier la tragédie lyrique avec le chœur cyclique ou le dithyrambe, puisqu'il s'appelait tragédie ou chant du bouc ou du satyre[1]; et cette identification détruit les conclusions tirées des inscriptions béotiennes. Car alors la tragédie lyrique ne serait plus le passage du dithyrambe au drame tragique; elle ne serait que le point de départ de ce drame, comme tout le monde en convient. Quant à la comédie lyrique, je ne sais avec quel genre de μέλος on pourrait l'identifier. Les chants des phallophores ne paraissent pas avoir constitué un genre littéraire de poésie qui avait ses concours comme le dithyrambe. Il se pourrait donc que la comédie lyrique fût un genre tout local, qui, de plus, n'aurait pris naissance qu'après les succès éclatants de la comédie sicilienne et de la comédie attique[2]. Jusqu'à plus ample informé, on

1. Dans ce sens on pourrait attribuer des tragédies à Pindare. Mais la notice de Suidas, que Böckh trouve justifiée par les inscriptions béotiennes, n'en serait pas moins fautive. Car elle place ces tragédies après l'énumération des poèmes lyriques de Pindare, comme si elles étaient distinctes de ces poèmes.

2. Böckh, qui a publié le premier à la suite de son *Économie politique*

fera bien de ne pas faire trop de compte des trois textes épigraphiques béotiens ni des inductions qu'elles ont suggérées. Je me bornerai donc, sur les origines et les obscurs progrès de la comédie, à citer deux textes importants de la *Poétique* d'Aristote et à y ajouter quelques commentaires. La tragédie et la comédie imitant par l'action, « c'est pour cela que ces sortes d'œuvres s'appellent *drames*, et c'est pour cela aussi que les Doriens en revendiquent l'invention. Au sujet de la comédie, les Mégariens de la péninsule [1] allèguent la démocratie qui dominait alors chez eux; et ceux de la Sicile citent le poète Épicharme, Sicilien, fort antérieur à Chionidès et à Magnès (d'Athènes). Quant à la tragédie, elle est réclamée par quelques Doriens du Péloponnèse [2]. Et les uns et les autres en appellent à l'étymologie en faveur de leur prétention. En effet, selon les Doriens, une bourgade s'appelle chez eux Cômê et chez les Athéniens Dême; le nom de comédie ne viendrait pas alors du verbe [3] Komazein (faire

des Athéniens les trois inscriptions auxquelles je fais allusion, ne fait guère remonter la première avant la 140e olympiade (220 av. J.-C.). La troisième n'a pu être rédigée que sous les empereurs. Quant à la seconde, remonte-t-elle plus haut que la première? J'attends un texte épigraphique à peu près contemporain de Pindare ou plus ancien pour admettre, parmi les μέλη du grand âge de la poésie lyrique grecque, un genre particulier qui se serait appelé Κωμῳδία.

1. Mot à mot : les Mégariens d'ici.

2. Sans doute les Sicyoniens dont on cite le poète tragique Épigène antérieur à Thespis, et chez lesquels, au dire d'Hérodote, le dithyrambe était consacré à chanter les infortunes d'Adraste au lieu de celles de Bacchus. Si Épigène a réellement existé au commencement du VIe siècle (et je ne vois pas de raison péremptoire de le nier), si de plus il était nommé poète tragique, cela ne prouve pas qu'il ait fait avant Thespis un commencement de poème tragique, mais des dithyrambes.

3. L'auteur du troisième des fragments sur la comédie (placés par Meineke à la fin de son *Historia critica* et par Didot en tête des *Scholies* d'Aristophane) dit quelque chose d'à peu près semblable; mais il brouille tout, et il ne faut retenir de ses informations sur l'origine de la comédie que ces mots : « On l'appelle comédie parce que ceux qui la firent voir pour la première fois faisaient le kômos sur les chemins : Κωμῳδίαν

la débauche), mais des promenades que faisaient à travers les bourgs de misérables acteurs exclus de la ville [1]. De plus, agir s'exprime chez eux par *drân* et chez les Athéniens par *prattein*. » — « On connaît, dit ailleurs Aristote, les transformations de la tragédie et leurs auteurs; il n'en est pas de même de la comédie, parce que, dans le principe, elle n'attira pas l'attention. Ce ne fut qu'assez tard que l'archonte donna le chœur (aux auteurs comiques), et d'abord les auteurs ne dépendaient que d'eux-mêmes [2]. Mais depuis le temps où ce genre prit une certaine forme, on commence à nommer les poètes qui s'y livrèrent (par ex. Chionidès et Magnès). Ainsi on ignore qui introduisit les masques (ou les différentes espèces de personnages) et le prologue, qui augmenta le nombre des acteurs, et beaucoup d'autres choses du même genre [3]. Mais on sait qu'Épicharme et Phormis introduisirent la fable comique. Cette partie est donc d'origine sicilienne. A Athènes, Cratès fut le premier qui renonça à la satire personnelle pour traiter des fables et des sujets généraux [4]. » Ajoutons que la comédie, comme la tragédie, est née primitivement de l'improvisation; qu'elle consista

αὐτὴν καλοῦσιν, ἐπεὶ ἐν ταῖς ὁδοῖς ἐκώμαζον. » — Ce banquet ou komos était évidemment différent du kômos dont Ol. Müller parle au sujet des *épinices* de Pindare.

1. *Poétique*, ch. III.

2. Il vaudrait peut-être mieux mettre « n'étaient que des éthélontes (ou acteurs libres) », les acteurs et les auteurs se confondant dans ces sortes de pièces comiques improvisées.

3. Jusqu'ici tout ce que dit l'auteur de la *Poétique* ne peut s'appliquer qu'à la comédie attique et non à la comédie grecque en général. Y avait-il, par ex., à Syracuse, un magistrat comme l'archonte à Athènes qui donnait un chœur à tel ou tel auteur comique : ce qui était à Athènes la condition indispensable pour que sa comédie fût jouée aux frais du public? A part les cinq juges qui décident auxquels des concurrents doivent être décernés les prix, nous ne savons rien sur les conditions des représentations théâtrales à Syracuse.

4. *Poét.*, ch. V.

d'abord en fables courtes; qu'elle employa le mètre trochaïque avant l'iambique, parce que le tétramètre trochaïque convient mieux à la danse mimique et l'iambe au dialogue dramatique [1]; et qu'enfin si les Grecs n'avaient aucun poème satirique antérieur à Homère, ils avaient à partir d'Homère son *Margitès* et les poèmes analogues où l'on avait employé l'iambe qui convient à ce genre et qui même l'avait fait nommer iambique [2], parce que c'est dans ce mètre qu'on s'injuriait mutuellement (iambizon [3]).

1. Toutes ces choses, Aristote (*Poet.*, ch. IV, § 3) ne les dit que de la tragédie, mais je crois qu'on peut légitimement les étendre à toute espèce de drames.

2. On pourrait conclure de ces mots d'Aristote que le *Margitès* était en vers iambiques comme les autres poèmes analogues ou satiriques; ce serait une erreur. Les quatre vers qui nous restent du *Margitès* sont des hexamètres. C'est d'abord le vers si vrai que cite l'auteur du *Second Alcibiade :* « Il savait beaucoup de choses, mais il les savait toutes mal », puis les deux que Clément d'Alexandrie a conservés, lesquels ne sont que le développement du premier : « Les Dieux ne l'avaient fait ni vigneron, ni laboureur, ni habile en quelque autre travail, mais il était dépourvu de toute industrie ». Le quatrième est insignifiant. — Mais d'où venait le *Margitès?* Aristote, qui voit dans Homère la source de toute la poésie grecque, ne fait aucune difficulté de le lui attribuer. Ce poème ne peut être cependant ni de l'époque ni de l'école homérique; il appartiendrait plutôt par son esprit à l'époque et à l'école d'Hésiode, et, pour préciser, de l'auteur des *Travaux et jours.* Et ce serait sans doute le faire remonter encore trop haut. Cependant Archiloque, qui est du commencement du VIIe siècle, paraît l'avoir connu. (Bergk, *Poetæ lyrici græci*, fr. 153 d'Archiloque.)

3. *Poet.*, ch. IV, § 2. — Telle n'est pas l'idée que nous donnerait de la poésie iambique le personnage mythique d'Iambé dans l'hymne homérique à Déméter. « Sans rire, sans goûter à la boisson et à la nourriture, (la Déesse) resta assise, se consumant du regret de sa fille à la belle ceinture, jusqu'à ce que, par des propos folâtres et à force de plaisanteries, Iambé, savante dans les choses honnêtes, lui changea l'esprit et, la faisant sourire et même rire, lui inspira des sentiments de gaieté. C'est pour cela qu'Iambé fut dans la suite chère à la Déesse à cause de ses mœurs (aimables). » Que l'hymne homérique soit antérieur ou postérieur à Archiloque, il est évident pour moi que cette conception mythique d'Iambé s'est produite avant que

Archilochum proprio rabies armavit iambo.

La plaisanterie innocente a précédé la plaisanterie incisive et sarcastique.

et l'on aura sous les yeux tout ce qu'Aristote savait et nous apprend des origines de la comédie.

Que conclure de ces textes et de tout ce qui précède? C'est que la comédie surgit naturellement et spontanément sur tous les points de la Grèce, et qu'aucune population, aucune ville n'avait le droit de s'en arroger l'invention. Nous n'avons donc pas à nous arrêter aux étymologies plus ou moins arbitraires et peu sûres des Doriens. Si elles ne sont pas ridicules, comme celle de je ne sais quel rhéteur latin, qui faisait venir comédie de *Co*, ablatif de *Cos*, parce que Épicharme était né dans cette île, elles sont décidément fausses. *Drân*, d'abord, n'appartient pas plus au dialecte dorien qu'à tout autre dialecte pour signifier *faire*, *agir;* et, comme l'entrevoyaient déjà ceux des anciens qui rapprochaient le terme de comédie du mot *comazein*, ce terme signifie le chant du banquet et non le chant du village ou chanté dans les villages, et vient de *Cômos* et non de *Cômé*. Mais les prétentions des Doriens, au moins pour la comédie, ne paraissent pas avoir été dénuées de tout fondement. Il est certain que ce fut d'abord dans les populations de dialecte dorien que les éléments comiques qui existaient partout tendirent à se développer en une œuvre d'art telle quelle. Nous retrouvons la comédie à l'état rudimentaire dans le Péloponnèse, dans la Mégaride, en Sicile, dans l'Italie grecque, principalement à Tarente. Ce n'est pas à dire, il est vrai, qu'elle n'existât pas dans le même temps à Athènes ou dans l'Attique. Seulement, elle n'y obtint pas grande attention et elle y végéta, tant que l'archonte ne donna point de chœur aux auteurs comiques, et que leurs œuvres ne furent représentées que par des amateurs ou des acteurs libres et volontaires. Ce n'est donc pas sans raison,

on peut le croire, que les Doriens réclamaient, sinon l'invention de la comédie (cette invention, je le répète, n'appartient ni à un homme, ni à une ville, ni à une population grecque en particulier), au moins l'honneur de lui avoir donné les premiers quelque commencement de forme poétique. On peut même dire absolument qu'ils ont inventé ce genre dramatique, s'il est vrai, comme l'affirme Aristote et comme cela paraît d'ailleurs incontestable, que Phormis et Épicharme furent les premiers qui y introduisirent la fable. Car, tant que la fable n'existe pas, la comédie demeure à l'état embryonnaire ou plutôt à l'état virtuel et de simple germe. Il y a les éléments de la comédie, danses de caractère plus ou moins expressives et grotesques, chants plus ou moins osés, dialogues plus ou moins railleurs et plaisants, mais le tout décousu, sans ensemble. L'esprit comique existe déjà, ainsi que l'occasion qui fera naître la comédie; mais la comédie est encore à naître. Avec la fable, l'action ou le drame comique commence enfin et se constitue.

Essayons donc de suivre sur les indications des anciens les progrès de la comédie dans les populations doriennes. C'est un phénomène curieux dans l'histoire de la littérature grecque, que les Doriens n'aient excellé que dans deux genres, en apparence les plus opposés : la poésie lyrique ou plutôt la poésie chorale, et la poésie railleuse et caustique ou la comédie. Sans raffiner ni philosopher à perte de vue sur ce phénomène comme l'a fait Jean-Paul Richter, qui attribue le don, le privilège de l'*humour* ou de la plaisanterie fantaisiste aux peuples les plus sérieux et même les plus tristes, par exemple aux Espagnols et aux Anglais, je me contente de le mentionner au sujet des Doriens, la plus grave, la plus morose même, dans

son caractère emphatique, des trois fractions principales de la race hellénique [1]. Mais s'ils cultivèrent la comédie avec un succès peut-être égal à celui des Ioniens de l'Attique, ils paraissent en général l'avoir fait dans un esprit tout différent. La comédie attique, par excellence, est celle qu'on a nommée l'Ancienne Comédie, toute pétrie de personnalités outrageuses et de passions politiques. Au contraire, la comédie dorienne, par excellence, est la comédie allégorique à la fois et morale. Cette différence tient sans doute et au caractère et aux institutions des deux peuples. Seulement, ici, une grave difficulté se présente que ne paraît pas avoir soupçonnée Édélestand du Méril, toujours précipité dans ses généralisations. Je voudrais pouvoir dire avec lui que rien n'est plus opposé que l'humeur ingénieuse et pétulante de l'Athénien et que l'esprit âpre et froid de l'homme de race dorienne; que l'Athénien rit avec son imagination, le Dorien avec sa raison; que, même lorsque l'Athénien lance ses traits les plus malins, il y met plus de fantaisie que de méchanceté; qu'il est heureux de faire rire et d'exciter la gaieté par des imaginations bouffonnes, bien plus que d'accabler celui qu'il attaque, tandis que le Dorien a une causticité et une moquerie incisive qui emporte la pièce ou qui perce les gens de part en part; qu'enfin l'Athénien imagine au moins autant qu'il observe, et que le Dorien observe plus qu'il n'imagine. Mais je craindrais que ces antithèses fussent plus ingénieuses que solides. Édélestand du Méril fait le portrait du Spartiate, opposé à l'Athénien; mais le caractère du Spartiate est-il celui du Dorien? Or ce n'est pas à Sparte, ni même dans la Laconie, immédiatement

1. *Poétique* ou *Introduction à l'esthétique*, ch. II, § 29, p. 280-282 de la traduction Dumont-Buchner.

soumise à son empire, que se développa l'esprit comique, mais dans les cités doriennes les plus éloignées de sa rude et meurtrière influence. Heureusement il n'est pas nécessaire de connaître précisément ce qu'était le caractère dorien en général, ni ce qu'il était devenu dans chaque ville du Péloponnèse en particulier, pour se rendre compte de la direction que l'esprit comique prit et devait prendre dans les deux principales variétés de la race hellénique. La différence des institutions et des mœurs, nées de ces institutions, suffit pour cela. Avec ses goûts et ses gouvernements aristocratiques, qui partout, sous l'influence et avec l'aide de Sparte, avaient triomphé aux VIIe et VIe siècles des mouvements populaires et des tyrannies qui en étaient issues, le Dorien n'aurait pas supporté d'être mis sur la scène et moins encore d'y voir bafouer deux fois par an, dans des représentations solennelles et données au nom du public, non seulement les résolutions prises par la cité, mais encore les principes de la constitution politique à l'ombre de laquelle on vivait, en étouffant prudemment et avec un soin jaloux tout ce qui pouvait déchaîner les passions de la foule opprimée. Une telle liberté, contraire à toute discipline, n'était possible qu'à Athènes ou dans les États ultra-démocratiques, tandis que la comédie d'Épicharme, avec ses allégories et ses moralités, n'était pas trop gênée du voisinage des grands ou des tyrans. De là le double courant que suivit l'esprit comique selon qu'il se développa dans les cités aristocratiques des Doriens ou dans la démocratique Athènes.

Ce serait une étude aussi curieuse et intéressante qu'instructive que de comparer et d'opposer à lui-même l'esprit grec dans un même genre littéraire. Malheureusement nous ne pouvons que recueillir péniblement les

trop rares débris de la comédie dorienne ou plutôt les indications insuffisantes que les anciens nous en ont laissées. Car, pour une grande partie de ce théâtre, les débris même nous manquent : *Etiam periere ruinæ.*

Mais y eut-il, à proprement parler, une comédie dorienne? Nous connaissons d'une manière certaine la comédie sicilienne qui se développa surtout à Syracuse vers les commencements du ve siècle, la comédie italiote, qui fleurit pricipalement à Tarente à la fin du IVe siècle et dans le IIIe, lorsque l'art dramatique des Grecs était sur son déclin. Mais, dans le Péloponnèse, cette citadelle de la race et de la puissance doriennes, nous ne trouvons rien qui puisse s'appeler proprement un théâtre comique. On nous cite, il est vrai, quelques écrivains de comédies, Anthéas de Lindos et l'Hydriote Evagès, dont les œuvres auraient été représentées je ne sais où, peut-être à Sicyone; les Mégariens Susarion, Myllos, Evétès, Euxénidès et Tolinos, dont les comédies écrites auraient été jouées à Mégare ou à Athènes; mais, en admettant qu'Anthéas et Evagès ne soient pas des poètes très problématiques et probablement fabuleux, comme Susarion, Myllos et autres, ils ne sont pour nous que des noms propres, ou plutôt des étiquettes, représentant, si je puis le dire, une marchandise inconnue : car les anciens ont oublié, je ne dis pas de nous en citer quelques passages significatifs, mais de nous transmettre même les titres de quelques-unes de leurs pièces. Quant au Corinthien Timocréon[1] et à ses comédies venimeuses, mentionnées

1. Cependant, comme il ne faut calomnier personne, on peut jusqu'à un certain point expliquer ce dire de Suidas. De même que Pindare et Simonide sont donnés parfois pour des auteurs de tragédies (voir plus haut, p. 2, n. 1), il n'est pas impossible que les μέλη ou poésies lyriques de Timocréon, toutes pleines d'insinuations perfides, de récriminations

par Suidas, on a de bonnes raisons de soupçonner qu'au moins ses productions dramatiques sont une des inventions ou des ignorances de ce compilateur du xe siècle de notre ère. Mais, à défaut d'œuvres, il n'est pas impossible et il est bon de signaler dans quelques villes du Péloponnèse certains éléments qui auraient pu devenir la comédie, et même plus que des germes, certains essais qui aident à comprendre la perfection, autrement inexplicable, de l'art comique d'Épicharme.

Sparte, la cité dorienne par excellence, n'eut pas de théâtre; cela ne souffre pas de discussion; l'esprit comique s'y fit jour pourtant. On pourrait le retrouver jusque dans les chœurs de danse les plus sérieux; et, par exemple, le peu qui nous reste des poésies lyriques d'Alcman nous montre dans la jeunesse spartiate une gaieté que ne laisserait pas soupçonner le portrait que Xénophon en a tracé. Mais nous n'avons pas besoin de conjectures ou d'inductions plus ou moins fondées pour affirmer qu'à Sparte, comme dans le reste de la Laconie, à une époque antérieure à toutes les autres traditions du théâtre grec [1],

et d'accusations contre Thémistocle, aient été appelées comédies par quelque grammairien d'Alexandrie ou de Pergame. Suidas alors serait seulement coupable d'avoir répété cette qualification peut-être sans la comprendre.

1. On pourrait toutefois élever quelque doute et sur l'antiquité de ces sortes de représentations et sur le fait qu'elles avaient lieu à Sparte même. Ceux qui retrouvaient κώμη au lieu de κῶμος dans la composition du mot comédie supposaient d'après le texte même d'Aristote que ces exhibitions dramatiques, données par quelques misérables acteurs libres, avaient lieu dans les villages et non à Sparte même. D'un autre côté, celui qui nous a conservé la tradition sur les dikélistes, Sosibios, n'est pas un auteur très ancien; on le place vers le milieu du iiie siècle. Il est vrai qu'un mot prêté par Xénophon à Agésilas indique clairement l'existence de ces acteurs et de leurs représentations; mais Xénophon n'est lui-même que du ive siècle, et il y avait un siècle au moins que la comédie était en vigueur. On pourrait donc supposer que les parades des dikélistes, au lieu d'être l'origine de la comédie, en sont des imitations dégénérées. Mais j'admets avec tous les érudits l'opinion la plus pro-

on jouait déjà une espèce de comédie, où des personnages réels étaient imités par des acteurs portant un masque : Εἶδος κωμῳδίας ἐστὶ καλούμενον δικηλιστῶν καὶ μιμηλῶν, dit Suidas d'après Athénée, qui avait lui-même copié un auteur plus ancien, Sosibios, écrivain d'un traité sur *les Jeux mimiques en Laconie :* c'est une espèce de comédie que le jeu des Dikélistes et des Miméli. C'était la contrefaçon moqueuse de quelques individus grotesques, une caricature vivante sans beaucoup d'esprit peut-être et sans grande portée, mais qui ne laissait pas d'être amusante. Elle consistait uniquement à imiter certains originaux de la vie commune, par exemple les voleurs de fruits, les médecins étrangers, dans des figures de danse, au moyen d'une gesticulation animée et d'un discours simple et trivial : ἐμιμεῖτο γάρ τις ἐν εὐτελεῖ τῇ λέξει κλέπτοντάς τινας ὀπώραν ἢ ξενικὸν ἰατρόν. A ces deux types consacrés, il faudrait ajouter les *femmes qui crient dans les rues*, si Pollux ne se trompe pas en traduisant μιμαλῶνες (autre forme du mot μιμηλοὶ) par γεγωνοκῶμαι. Je ne sais quel érudit moderne rapporte même à cette contrefaçon railleuse la coutume de mettre sous les yeux des jeunes Spartiates des ilotes ivres, afin de les détourner de l'ivresse; il suppose que ce n'était pas une réalité, mais une simple représentation de l'ivresse et de ses difformités. S'il se trompe, comme je le crois, il n'en est pas moins certain que les Doriens, même ceux de Sparte, ont eu un goût décidé pour la mimique. Le terme de dikéliste était donc synonyme de σκωπτικὸς ou railleur, et les dikélistes étaient ceux qui contrefaisaient quelqu'un pour le railler : Καὶ δικηλιστὰς τοὺς σκωπτικοὺς, τοὺς ἐν τῷ

bable, celle qui voit dans les parades des dikélistes un commencement de comédie avant la comédie.

σκώπτειν ἄλλον τινὰ μιμουμένους. Il y avait dans cette coutume spartiate ou laconienne plus qu'un germe comique; il y avait un vrai commencement de comédie, puisque l'on imitait certains caractères pour les ridiculiser et qu'on les représentait gaiement sans autre but que de rire. On ne nous dit pas, il est vrai, qu'en face du médecin étranger, baragouinant sa science et ses recettes [1], ou du voleur surpris à dérober des fruits et se plaignant sans doute de sa disgrâce, il se plaçât quelque autre acteur se moquant de lui et le leurrant ou le bâtonnant. Cet essai de comédie était donc bien rudimentaire et consistait probablement en un monologue grossier, accompagné de danses, de gestes, de contorsions et de grimaces. Mais par cela seul qu'il se proposait d'imiter burlesquement quelques-unes des actions de la vie, il était plus près de l'objet même de la comédie, que les colloques bachiques, un assaut de gros mots n'étant en soi qu'un assaut de gros mots, et ne commençant à entrer dans la sphère de la comédie que lorsqu'il a lieu entre des personnages fictifs et dans une action fictive. Mais ce premier essai était condamné à avorter : car nul germe littéraire ne pouvait se développer et porter des fruits sur le sol de Sparte ou sur celui de la Laconie stérilisé par elle.

Rattachant aux dikélistes, je ne sais pourquoi, toutes les autres manifestations de l'esprit comique, Athénée

1. Les comiques d'Athènes profitèrent de cette invention populaire en mettant en scène le médecin étranger, c'est-à-dire le médecin crotoniate ou cyrénéen et par conséquent dorien, comme on le voit par ce vers de Kratès (pièce inconnue) : « Je t'appliquerai une ventouse et, si tu le veux bien, je te ferai une saignée ». Toute la malice, s'il y en a, consiste dans l'emploi des mots doriens ποτιλαβῶ — προσλαβῶ, λῆς — βούλει. Les poètes de la comédie moyenne ne pouvaient négliger cette source de plaisanteries faciles.

écrit : « Cette espèce des dikélistes prend des noms divers selon les pays. Les Sicyoniens les appellent *phallophores*, d'autres *autokabdali*, *phlyakes* comme les Italiens ; la plupart les appellent *Sophistæ ;* et les Thébains, qui ont coutume de conserver la propriété des termes dans la plupart des dénominations, les nomment *Ethelontæ* [1]. » Tous ces mots s'expliqueront lorsque l'occasion s'en présentera ; je m'attache pour le moment aux phallophores et aux ithyphalles des Sicyoniens. Sicyone est, comme Corinthe, une des villes du Péloponnèse qui non seulement conservèrent le goût des arts, mais surent encore les cultiver. Pour ne parler que de l'art dramatique, on cite une sorte de drame lyrico-tragique, antérieur à celui de Thespis, où l'on célébrait à Sicyone les aventures d'Adraste au lieu de celles de Bacchus. Il ne serait donc pas étonnant que les phallophories, avec les colloques qui s'y mêlaient, se fussent assez développées dans cette ville pour donner lieu, non plus à des scènes de carnaval, mais à quelque chose d'approchant d'une œuvre comique. C'est ce qui donne de l'intérêt aux emprunts faits par Athénée au traité de Sémos sur *les Pæans*. « Les Phallophores, disait Sémos, ne portent point de masque, mais de fausses barbes de serpolet, surmontées de fleurs de pédérote. La tête ceinte d'une épaisse couronne de violette et de lierre, et les reins entourés d'une pelisse de fourrure, ils s'avancent les uns par le passage du chœur, les autres par les portes du milieu, criant en mesure et entonnant les louanges du dieu. Puis s'élan-

1. Τοῦ δὲ εἴδους τῶν δικηλιστῶν πολλαὶ κατὰ τόπους εἰσὶ προσηγορίαι. Σικυώνιοι μὲν γὰρ φαλλοφόρους αὐτοὺς καλοῦσιν, ἄλλοι δὲ αὐτοκαβδάλους, οἱ δὲ φλύακας ὡς Ἰταλοί· σοφιστὰς δὲ οἱ πολλοί. Θηβαῖοι δὲ τὰ πολλὰ ἰδίως ὀνομάζειν εἰώθοτες ἐθελοντάς (*Athénée*, XIV, p. 601).

çant et courant en avant, ils apostrophent plaisamment ceux qu'il leur plaît de prendre à partie, et cela, en se tenant debout et immobiles, tandis que celui qui porte le phallus marche en avant, tout couvert de suie. Ceux qu'on nomme ithyphalles, continuait Sémos, ont le masque des gens ivres; ils sont couronnés et ont des manches fleuries. Leur tunique est blanche au milieu et leurs flancs sont entourés de voiles tarentins, qui de la ceinture leur descendent jusqu'au bas des jambes. Faisant en silence leur entrée par la grande porte, lorsqu'ils sont au milieu de l'orchestre, ils se tournent vers les spectateurs en criant :

« Arrière! Place! Faites place au Dieu. Le voilà qui, raide et en haut état, veut s'avancer par le milieu de la chaussée. » (XIV, 622.)

Tâchons de bien entendre ce texte en lui faisant dire tout ce qu'il dit réellement et rien que ce qu'il dit. Nous voyons d'abord non une simple procession, mais une sorte de représentation sacrée plus ou moins étrange sur un théâtre, qui devait avoir une scène et des décorations, puisqu'il y avait une *parodos* et des portes du milieu, par lesquelles les officiants du dieu faisaient leur entrée; et au-dessous de la scène il y avait un orchestre qui en était distinct et dans lequel se tenaient les ithyphalles. En avant de la scène et de l'orchestre, qui formaient le lieu même réservé aux officiants de la phallophorie, se trouvait ce que les Grecs appelaient le théâtre, c'est-à-dire l'emplacement, sans doute déjà muni de gradins en demi-cercle, où étaient assis ceux qui étaient là pour regarder, puisque, pour dire *se tourner vers les spectateurs*, Sémos dit *se tourner vers le théâtre*, ἐπιστρέφουσιν εἰς τὸ θέατρον. Voilà donc déjà la distribution locale que

l'on remarque dans tous les théâtres antiques; voilà tout l'appareil extérieur d'une représentation dramatique. Mais pour qu'une exhibition sur ce théâtre cessât d'être une cérémonie religieuse, et devînt une vraie représentation dramatiqne et comique, il fallait des acteurs, et je n'en vois pas. Les phallophores et les ithyphalles, tant qu'ils ne font que chanter leur rituel et exécuter leurs danses ou leurs démarches consacrées, ne sont que des officiants; et lorsqu'ils prennent à partie certaines personnes soit du chœur, soit des assistants, ils ne sont pas encore proprement des acteurs, puisqu'ils font leur propre personnage et non celui d'autrui. Le costume burlesque dont ils sont accoutrés n'y fait rien, ce costume étant celui de leur fonction, et non un déguisement sous lequel ils se donnent pour ce qu'ils ne sont pas, en contrefaisant des actions, un caractère et une personnalité qui leur sont étrangers. Quand donc ce chœur d'officiants deviendra-t-il le chœur dramatique ou cet acteur multiple et conventionnel qui s'appelle le chœur dans le drame satyrique, dans la tragédie et dans la comédie? Quand il aura devant lui de vrais acteurs au sens strict du mot et qu'il fera lui-même partie d'une action toute fictive. Mais ceux que les phallophores prenaient à partie et qui engageaient avec eux une lutte de quolibets, de lazzis et d'injures, ne peuvent-ils pas être considérés comme des acteurs? Non, et pour la même raison, je veux dire parce que, dans cet assaut de gaieté sottisière, ils jouaient leur propre personnage et non celui d'un autre. Il est vrai que cette conclusion ne subsisterait plus, si les chœurs cycliques tels qu'Arion les avait réglés à Corinthe avaient eu la part qu'Édélestand du Méril leur attribue dans l'invention et la formation de la comédie.

Selon lui, Arion intercala des dialogues en vers dans les dialogues créés sur place par l'esprit populaire, et « pour s'y livrer à une gaieté sans vergogne, il les fit débiter par des satyres ». Mais les anciens ne nous disent rien de pareil; lorsqu'ils parlent de l'organisation des chœurs cycliques par Arion, ils entendent dire que ce poète musicien de Méthymne donna sa forme régulière et définitive au dithyrambe jusqu'alors assez désordonné, qu'ils ne confondent jamais avec les chants phalliques, et moins encore avec les colloques des phallophores et de la foule. Car, ainsi que le dit formellement Aristote, c'est du dithyrambe que la tragédie prit naissance et des chants phalliques que sortit la comédie : distinction inexplicable, si ces deux sortes de chants avaient été identiques.

Mais si là où il n'y a point à proprement parler d'acteurs, il ne saurait être question d'art dramatique et par conséquent de comédie, comment Grysar, dans son traité *de Comœdia dorica*, peut-il parler des deux espèces de comédies qu'on voyait à Sicyone, les phallophores et les ithyphalles [1]? C'est là un véritable abus de langage destiné à cacher notre ignorance. Nous savons que la comédie prit naissance dans les scènes joyeuses et turbulentes qui accompagnaient, à Sicyone comme ailleurs, les phallophories; nous tenons des anciens eux-mêmes que la gaieté se traduisait dans ces fêtes par des dialogues plaisants et fort libres entre les célébrants du phallus et le public; mais la transition entre ces scènes de carnaval que chacun jouait pour son propre compte, et la comédie où des hommes, revêtant la personnalité d'autrui, repré-

1. Ad eadem sacra (Bacchica) vero pertinebant duo illa comœdiæ genera, quæ Sicyoniis erant, phallophori et ithyphalli (*de Doriensium com.*, p. 31).

sentent des travers qu'ils endossent fictivement et pour un moment, nous ne la voyons pas. Le texte de Sémos, le plus significatif que nous ayons sur ce sujet, ne nous montre que des parades religieuses, nullement des comédies; et les noms divers qu'on donnait dans les différentes villes à ceux qui prenaient part à ces parades, soit à titre d'officiants du culte, soit à titre de plastrons non inactifs, conduisent à la même conclusion négative. C'étaient des *éthélontes*, des *autokabdales*, c'est-à-dire des farceurs qui profitaient des fêtes phalliques pour donner cours à leur esprit et à leur malice, et qui improvisaient leurs médisances et leurs brocards, exactement comme des ivrognes qui se disputent dans la rue improvisent les injures et les quolibets dont ils s'apostrophent. Tout en les assimilant aux dikélistes, Athénée ne nous dit même pas qu'ils fussent des *miméli*, ou des contrefacteurs des vices d'autrui. Un seul nom pourrait embarrasser, c'est celui de sophistes qu'on donnait à ces farceurs dans la plupart des villes. Ce mot emporte pour nous l'idée de quelque art ou artifice, si bien que Grysar a cru pouvoir conclure de cette dénomination qu'il y avait déjà parmi ces plaisants des auteurs de livrets ou de canevas comiques, sur lesquels les autokabdales et les éthélontes brodaient au gré de leur imagination et de leur verve, mais en se tenant dans les lignes générales et un peu lâches, tracées par l'auteur [1]. Cela est possible, vraisemblable même; mais les textes dont nous disposons n'en disent rien; et la conséquence que Grysar tire du nom de sophiste peut paraître assez forcée à quiconque sait quel sens large on

1. Hoc est enim vero simillimum et ipso eo nomine significatum ludiones ex argumentis inveniendis et variandis aliquantum ingenii prodidisse (*de Dor. com.*, p. 29).

donnait à ce mot, au VIIe et au VIe siècle. Signifiant simplement habile homme, il pouvait s'appliquer tout aussi bien à des θαυματοποιοὶ ou jongleurs qu'à des artistes en quelque genre que ce fût.

On aura beau tourmenter le texte capital de Sémos, et rassembler de çà et de là tous les autres textes qui se rapportent soit aux fêtes de Bacchus, soit à d'autres fêtes, on ne prouvera jamais, avec les éléments d'information que nous possédons, que la comédie ait existé à Sicyone, à Corinthe et dans les autres villes du Péloponnèse, autrement qu'en germe et virtuellement. Beaucoup d'éléments comiques, mais nulle comédie proprement dite, parce que l'idée génératrice de la comédie, l'imitation volontaire et fictive des défauts et travers d'autrui [1], ne paraît nullement au milieu de ces éléments épars, qu'elle doit coordonner et discipliner en vue d'une œuvre poétique.

Mégare seule paraît faire exception. C'est bien ce qui semble résulter d'un certain nombre de textes des comiques athéniens, entendus à la bonne franquette, c'est-à-dire pris dans leur sens naturel. Lorsqu'Aristophane, voulant expliquer la nature et la portée de sa comédie des *Guêpes*, déclare que son sujet, sans être trop relevé, ne sera pas cependant trop trivial et trop bas, et dit qu'il ne servira point aux Athéniens des plaisanteries dérobées à Mégare,

Μηδ' αὖ γέλωτα Μεγαρόθεν κεκλεμμένον,

1. Cela peut paraître d'autant plus extraordinaire que presque toutes les danses grecques, et elles étaient fort nombreuses, comme nous le verrons plus tard au sujet de la comédie sicilienne, étaient des danses de caractère et que la mimique ou l'imitation y était très prononcée.

on est d'autant plus porté à croire qu'il fait allusion à la comédie Mégarique et à sa grossièreté que, dans le vers précédent et dans ceux qui suivent, il est évidemment question non de plaisanteries telles quelles, mais de plaisanteries qui sont le fait de poètes comiques. De plus, à supposer qu'il y ait eu une comédie mégarique, comme on l'admettait universellement avant ces derniers temps, le mot des *Acharniens* Μεγαρικὰ μαχανὰ [1], au sujet du Mégarien qui vient vendre au marché ses deux petites filles comme de petites truies, ne signifierait pas seulement que cet artifice est par sa grossièreté digne d'un habitant de Mégare, mais serait encore un trait lancé contre les poètes comiques de ce pays. Deux textes, l'un d'Ecphantidès, l'autre d'Eupolis, malheureusement incertains et assez brouillés dans leur constitution philologique, semblent énoncer nettement l'existence d'une comédie mégarienne. « Tu entends ce que dit un tel? — Par Hercule! C'est une plaisanterie indécente et bien froide, digne des gens de Mégare. Elle fait rire, tu le vois, les petits esclaves [2]. » Le trait d'Ecphantidès, cité par Aspasios, est bien plus net encore, de quelque façon que l'on en constitue les vers : « Je chanterais, dit ce comique d'Athènes, un air de la comédie mégarique, si je ne rougissais de faire un drame à la façon de Mégare.

1. Ἀλλ' ἔστι γάρ μοι Μεγαρικά τις μαχανά (vers 738).

2. Je traduis le dernier vers d'après la correction de Cobet :

ψυχρόν· γελᾷ γὰρ, ὡς ὁρᾷς, τὰ παιδία,

le texte, tel que le donnent Kock et l'éditeur des fragments dans l'édition Didot, me paraissant inintelligible. C'est une plaisanterie froide; donc bien capable de faire rire des παιδία. Je traduis παιδία par petits esclaves, parce qu'il ne me paraît pas prouvé que les enfants en bas âge des citoyens assistassent plus aux représentations comiques que les femmes.

Μεγαρικῆς κωμῳδίας
ἄσμ' ἥδον, εἰ μὴ ἠσχυνόμην
τὸ δρᾶμα Μεγαρικὸν ποιεῖν [1]. »

Je dis que ces textes, pris dans leur sens naturel et qui se présente d'abord, éveillent dans l'esprit l'idée d'une comédie mégarique. Mais voici Willamowitz [2], suivi par Kock, qui démontre ou prétend démontrer que cette comédie n'a jamais existé et qu'elle n'est qu'une chimère des temps postérieurs, bâtie sur les plaisanteries des comiques athéniens mal comprises. Comme le Français se moque de l'Anglais, et l'Anglais du Français, comme l'homme d'une province se moque des gens de la province voisine, les Athéniens et leurs poètes n'avaient pas assez de plaisanteries contre la grossièreté et la scurrilité de leurs voisins de Mégare; puis sont venus des grammairiens inattentifs qui, rencontrant des traits innombrables contre le gros rire des Mégariens, se sont imaginé que le γέλως Μεγαρικός, que les Μεγαρικὰ σκώμματα, que les Μεγαρικαὶ μηχαναὶ ne pouvaient être que le rire, que les plaisanteries, les artifices et les tours de comédiens sans esprit s'adressant à un peuple imbécile, qui mêlait la pétulance à la lourdeur. C'est une méprise analogue à celle qu'on commettrait en concluant des plaisanteries de nos vaudevil-

1. Je traduis sur le texte rétabli par G. Herman et par Bothe. C'est celui qu'a traduit Ol. Müller et que cite Bernhardy, dans leurs histoires de la littérature grecque. Il me paraît plus probant encore pour ma thèse, si l'on adopte la correction, un peu violente, proposée par Kock : « J'ai horreur des comédies mégariques et je rougis de faire un drame à la mégarienne :

Καὶ Μεγαρικαῖς κωμῳδίαισιν ἄχθομαι
Αἰσχύνομαί τε δρᾶμα Μεγαρικὸν ποιεῖν.

2. *Hermès*, IX, p. 319 et sq.

listes sur Carpentras ou Brive-la-Gaillarde, et sur les bons tours que tel ou tel de leurs personnages se vante d'avoir joués dans ces petites villes, qu'il y a un genre de comédie particulier à Brive-la-Gaillarde ou à Carpentras.

On comprend de reste que les exemples dont je viens de me servir pour me faire mieux entendre de mes lecteurs français, ne sont pas ceux qu'emploie l'érudit allemand. Il prend un tour plus savant; il rapproche de l'erreur qu'il attribue aux grammairiens d'Alexandrie une erreur analogue commise par les grammairiens de Rome, reproduite par certains historiens, accrue encore par les polygraphes grecs. Ne se sont-ils pas avisés de faire venir l'atellane à Rome de la petite ville osco-campanienne d'Atella [1], et même de supposer qu'elle fut primitivement écrite et jouée en osque [2], sans doute pour être mieux entendue des Romains qui ne savaient pas cette langue? « Dans le Latium, dit Willamowitz, il y avait un genre de farces populaires qui montrait au brave paysan et bourgeois latin, sous une caricature comique, toutes les petites misères éternellement vieilles et éternellement jeunes de sa vie journalière. Mais l'amour-propre national et, dans le Latium, probablement la police aussi ne souffrait point que l'existence propre (de la nation)

1. C'est bien ce que semble dire Tite-Live dans le passage classique de son VIIe livre, ch. II, sur l'établissement des jeux scéniques à Rome : « Quod genus (*id est fabellas atellanas*) ab Oscis acceptum tenuit juventus (*Romana*), nec ab histrionibus pollui passa est ». — Tout classique qu'il est, ce passage, à en croire Mommsen, est cousu d'imaginations vaines et de méprises.

2. Quoique les Osques aient disparu (*comme nation*), lisons-nous dans Strabon, leur idiome s'est conservé parmi les Romains, à ce point que certains poèmes en cette langue sont produits sur la scène et représentés dans certains jeux qu'ils tiennent de leurs ancêtres. Τῶν γὰρ Ὀσκῶν ἐκλελοιπότων ἡ διάλεκτος μένει παρὰ τοῖς Ῥωμαίοις, ὥστε καὶ ποιήματα σκηνοβατεῖσθαι κατά τινα ἀγῶνα πάτριον καὶ μιμολογεῖσθαι (liv. IV, ch. IV).

fût portée directement sur la scène, ce qui eût blessé le respect qui lui était dû. C'est pourquoi la scène stéréotypée fut placée dans la petite ville osque d'Atella, ville ennemie et d'ailleurs détruite de la frontière campano-samnite. Là-dessus arrivent les historiens de la littérature qui proclament ce fait remarquable que la farce latine avait son origine véritable chez les Osques, à Atella, et même qu'elle avait été jouée d'abord en osque à Rome. Nous n'avons même pas besoin d'affirmer que la comédie de Mégare est l'Atellane d'Athènes [1]. »

1. *Hermès*, t. IX, p. 331. Quoique comparaison ne soit pas raison, je ne fais pourtant aucune difficulté d'avouer que ce rapprochement de l'Atellane et de la comédie mégarique serait d'un grand poids dans la question, si les assertions de Willamowitz sur l'Atellane étaient fermement établies. Or je ne connais d'essai de démonstration sur ce point qu'un mot de Mommsen (*Hist. rom.*, t. IV, ch. XIII) auquel se contentent de renvoyer tous ceux qui rejettent la vieille tradition sur l'Atellane. Je laisse aux lecteurs à juger si cette note est bien probante. « Les erreurs, depuis des siècles, fourmillent à propos de l'Atellane. On rejette actuellement partout, et avec raison, l'indication mensongère des chroniqueurs grecs que l'Atellane aurait été jouée à Rome en langue osque; et pour peu que l'on y regarde, il ne paraît pas moins inadmissible que ce genre, né dans le Latium (*mais c'est ce qui est en question*) et s'inspirant de la vie rurale et urbaine du Latium, se soit jamais, en quoi que ce soit, rattaché à la nationalité osque. Il est une autre explication à donner de ce titre de « jeux d'Atella ». On avait besoin d'une mise en scène nouvelle pour la farce latine, avec ses personnages et ses plaisanteries stéréotypés; toujours il faut une capitale à la folie et à ses grotesques. Or la police du théâtre romain ne permettait pas de placer la scène dans l'une des cités romaines ou des cités latines en simple alliance avec Rome, bien que la *togata* eût obtenu droit de domicile chez ces dernières. Mais Atella, qui partagea le sort de Capoue et n'eut plus d'existence légale à partir de 543, n'en continua pas moins d'exister à titre de village habité par des paysans romains et convenait parfaitement à la désignation scénique. (*Mais l'Atellane n'est-elle née qu'après 543?*) Ce qui prouve l'exactitude de nos conjectures, c'est que d'autres farces avaient aussi élu domicile dans d'autres villes de langue latine qui n'existaient plus ou n'avaient plus d'existence civique. Nous citerons les *Campaniens* de Pomponius, peut-être aussi ses *Adelphes* et ses *Quinquatrus* dont la scène était à Capoue, et encore les *Soldats Pométiens* de Novius, dont la scène était à Suessa Pometia. (*Mais ces quatre pièces sont des Atellanes* et *non des Capuanes et des Pométianes.*) Au contraire, l'Atellane ne hante jamais une ville qui soit debout : ce serait faire injure à celle-ci. La vraie patrie de l'Atellane est donc le Latium; sa localisation poétique et scénique est le

Qu'est-il besoin après cela de parler des auteurs qui auraient travaillé dans ce genre? Les Susarion, les Evétès, les Euxénidès, les Myllos et les Méson, cités par les grammairiens et par les compilateurs des bas âges de la littérature grecque, et dont ils font (tant ils sont peu sûrs de ce qu'ils débitent!) tantôt des comiques de Mégare, tantôt des comiques d'Athènes, ne sont pas moins problématiques quant à leur existence, que la comédie mégarique elle-même. Les trois ou quatre vers qu'on cite de Susarion sont certainement apocryphes, même au dire des anciens. Des autres poètes, on ne nous fait connaître que les noms. Pas un vers, pas une indication de scène ou de personnage, pas même le titre d'une pièce : silence étrange, si l'on fait réflexion que la comédie mégarique aurait duré plus d'un siècle.

Il faut abandonner, je crois, à la critique négative de M. Willamowitz les Susarion, les Myllos et autres. S'ils ne sont pas de simples fantômes créés par une érudition fausse [1] pour combler les vides de l'histoire littéraire, ils ne valent pas beaucoup mieux pour nous, puisque

pays osque; mais elle n'a rien de commun avec la nation osque. » Hypothèse ingénieuse; mais où sont les preuves? Appuyer sur cette hypothèse la thèse hypothétique de la non-existence de la comédie mégarienne, n'est-ce pas ce que les logiciens appellent « demonstrare obscurum, si non per obscurius, at certe per obscurum »?

1. Pour Myllos, cela ne paraît faire aucune difficulté. Rencontrant dans Cratinos déjà le proverbe πάντ' ἀκούει ὁ Μυλλὸς et ne sachant quel était ce Myllos, les grammairiens n'ont rien imaginé de mieux que de supposer que c'était un poète comme ceux de l'ancienne comédie qui se chargeaient de faire la police de la cité (πάντ' ἀκούει). Il est plus malaisé de s'expliquer ce qui a pu faire inventer les autres. Car il y avait toujours une raison quelconque aux imaginations les plus fantastiques et les plus bourrues des grammairiens. Or d'un côté il ne paraît pas qu'ils en aient su plus long que nous sur ces poètes; ce qui veut dire qu'ils n'en savaient rien. Et d'un autre côté on ne trouve dans les parties composantes des noms de Susarion, d'Evétès, etc., rien de bien significatif ni qui se rapporte à l'histoire de la comédie.

nous ne savons absolument rien de leur personne ni de leurs œuvres : de sorte qu'il est aussi difficile de prouver que de réfuter leur existence. Ils sont donc comme un terme négligeable et nul dans la question des origines de la comédie. Il faut, de plus, accorder à Willamowitz que tous les textes qu'on produit des comiques athéniens en faveur de l'existence de la comédie dorienne de Mégare, peuvent bien susciter l'idée de l'existence de cette comédie, mais ne la démontrent pas invinciblement. Car les citations d'Aristophane, de Philonidès, d'Eupolis, s'expliquent aussi bien dans l'hypothèse de Willamowitz que dans l'ancienne tradition. Une seule me paraît résister à l'interprétation nouvelle, je veux parler du texte d'Ecphantidès. De quelque manière qu'on le constitue, il faut ou le tourner par des subtilités vaines, ou le rejeter comme inauthentique, si l'on ne veut pas y voir ce qu'il dit réellement. Soit que l'auteur dise par la bouche d'un de ses personnages qu'il ferait bien entendre un air de la comédie mégarique s'il ne craignait de paraître donner un drame à la façon de Mégare, soit qu'il déclare qu'il est fatigué de voir représenter des comédies dans le goût des Mégariens, et qu'il veut éviter pour sa part d'en faire dans ce goût, il témoigne, dans un cas comme dans l'autre, de l'existence d'une comédie telle quelle à Mégare. Néanmoins le texte des vers d'Ecphantidès est trop mal assuré pour servir de fondement à une démonstration.

Mais la brève notice d'Aristote sur les origines et la formation de la comédie et sur les disputes auxquelles la question de priorité d'invention donnait lieu, est d'une clarté comme d'une autorité incontestable. Aux Athéniens qui s'attribuaient volontiers non seulement la supé-

riorité de génie, mais encore la priorité d'invention dans tout l'art dramatique, les Mégariens de la Grèce, par la bouche de savants inconnus, opposaient comme réponse que la comédie florissait dans leur ville avant de bégayer à Athènes avec Chionidès et ses devanciers. Ils alléguaient à l'appui de leurs prétentions cette raison, sur laquelle nous aurons à revenir, que la démocratie régnait alors chez eux (ὡς ἐπὶ τῆς παρ' αὐτοῖς δημοκρατίας γενομένης) : ce qui fixe approximativement la date et la nature de leur comédie. Quant aux Mégariens de Sicile, qui prétendaient aussi à une priorité sur le théâtre d'Athènes, ils citaient le poète Épicharme, Sicilien, antérieur aux Athéniens Chionidès et Magnès[1]. « C'est pour cela, dit Aspasios dans son *Commentaire sur l'Éthique à Nicomaque*, que les Mégariens paraissent évidemment être les inventeurs de la comédie[2]. » Mais ces prétentions auraient été absurdes et Aristote n'aurait pas manqué d'en marquer par un mot l'extravagance, si l'on avait pu soupçonner qu'elles étaient dénuées de tout fondement, parce que les Mégariens n'avaient jamais eu de comédie. Loin de là, l'auteur de la *Poétique* les cite comme plausibles, ainsi que les raisons tirées, soit des faits politiques, soit de certaines étymologies, qu'on invoquait à l'appui; et non seulement il les cite, mais, sans les prendre expressément à son compte, il les confirme en partie, en faisant remarquer que ce fut Phormis et Épicharme qui introduisirent les premiers la fable comique, et en déclarant nettement que cette partie de l'art est d'origine sicilienne[3]. Aristote avait si peu de

1. J'ai cité tout au long le texte d'Aristote en le traduisant dans ce chapitre même, p. 5.

2. Δείκνυται γὰρ ἐκ τούτων ὅτι Μεγαρῆς τῆς κωμῳδίας εὑρέται (*Com. sur l'Éth. à Nic.*, liv. IV, ch. II).

3. Ce qui revient à dire qu'elle est d'origine mégarique, Épicharme

doute sur la réalité de la comédie mégarique que, voulant dans son *Éthique à Nicomaque* donner un exemple du faste ridicule, il cite un chorège (Athénien) qui, dans le passage par où le chœur faisait son entrée, ferait tendre des voiles de pourpre comme les Mégariens (οἷον καὶ κωμῳδοῖς χορηγῶν ἐν τῇ παρόδῳ πορφύραν εἰσφέρων ὥσπερ οἱ Μεγαρῆς). Car, ainsi que le remarque Aspasios, la coutume était de tendre ce passage de peaux, et non d'étoffes de pourpre. C'était donc du faste, quelque chose de contraire à la bienséance et de froid (c'est-à-dire d'inepte: car le froid est identique à l'ineptie dans le langage des Grecs), que de faire mal à propos étalage de riches étoffes en pareil cas; et cette ineptie était digne des Mégariens et de leur théâtre. Tout cela suppose que la comédie mégarique n'est pas une fiction née de la méprise des grammairiens, interprétant mal les plaisanteries des comiques d'Athènes contre leurs voisins de Mégare. Si méprise il y a, c'est Aristote qui en est le premier coupable. Mais on peut dire, sans faire injure aux savants de l'Allemagne, que l'autorité d'Aristote pèse un peu plus que leur érudition et leurs raisonnements. Il avait des moyens d'information qu'ils n'ont pas; et l'on sait quel usage judicieux et fécond il savait en faire, notamment en ce qui concerne le théâtre. Il avait recueilli tout ce qu'on pouvait en savoir, et nous sommes heureux aujourd'hui, lorsque nous rencontrons çà et là quelques miettes de ses *Didascalies*, ou même des ouvrages analogues, qu'Ératosthène et d'autres savants d'Alexandrie avaient faits à son exemple. Il est vrai que M. Willamowitz n'a

n'ayant fait que perfectionner la comédie qu'il trouva à Mégare (de Sicile), laquelle la tenait elle-même de sa métropole, la Mégare de Grèce.

pas le mauvais goût d'estimer trop peu Aristote, ni l'audace commode d'écarter les textes qui pourraient le gêner, en les déclarant apocryphes ou interpolés. Il s'incline avec vénération devant le génie du philosophe et lui accorde même dans l'histoire littéraire une sorte « d'infaillibilité [1] » qu'il ne faut attribuer à personne. Mais c'est un respect quelque peu platonique, ce me semble. Au lieu d'accepter purement et simplement les textes de la *Poétique*, ou de les expliquer d'une manière nouvelle et de montrer en quoi ils ne signifient pas ce qu'on leur fait dire, il tourne tout autour et, définitivement, les écarte tout doucement et sans examen, sans doute parce qu'ils lui paraissent usés jusqu'à la corde (todtgehezten), à force d'être cités. Mais usés ou non, ils sont les seuls renseignements précis sur les origines de la comédie grecque et semblent bien, quoi qu'en dise le savant critique, supposer l'existence d'une comédie mégarique.

Nous ne reviendrons pas sur le chapitre III, § 3 ni sur le chapitre V de la *Poétique;* nous croyons en avoir suffisamment expliqué le sens et la portée. Mais il est bon, pour faire saisir l'artifice du critique, d'examiner rapidement deux particularités dont il abuse et tire habilement parti pour obscurcir et infirmer ce qui, dans ces textes, pourrait être contraire à sa thèse. D'abord la courte notice du chapitre V est assez confuse. L'auteur annonce qu'il va parler des origines et des transformations progressives de la comédie grecque, et la majeure partie de ce passage si bref est uniquement consacrée à la comédie attique. Ensuite, dans tout ce qu'il dit de la comédie, il

1. *Hermès*, art. cit., p. 332.

est évident qu'il ne connaît pas de poètes comiques antérieurs aux Siciliens Phormis et Épicharme, ni aux Athéniens Chionidès et Magnès. Mais qu'importe que les informations contenues dans le chapitre v ne se rapportent d'abord qu'à la comédie attique? Cela ôte-t-il rien à la précision, à la clarté de ce qui vient immédiatement après sur l'origine sicilienne et par conséquent mégarique de la fable? Cela prouve-t-il qu'Aristote considère comme non avenues et insensées et ne prenne pas au sérieux les revendications dramatiques des Doriens en général et des Mégariens en particulier [1]? Il ignore profondément les Susarion, les Evétès, les Euxénidès, les Myllos et les Méson; s'ensuit-il que l'existence de la comédie mégarique soit à ses yeux aussi problématique que celle même de ces poètes, qu'il n'admette pas des essais tels quels de comédie, tentés par des poètes obscurs et inconnus, parce qu'ils méritaient de l'être (ignoti quia ignobiles), lesquels, auteurs et acteurs tout ensemble, jouaient, sans autre mandat que leur volonté et leur fantaisie, des farces en partie écrites, en partie improvisées? Aristote dit formellement le contraire et avec une netteté qui ne laisse point de place au doute. Il nous parle de comédies, comme de tragédies, improvisées à l'origine, d'auteurs qui ne recevaient pas de chœur de l'archonte et qui étaient des éthélontes; et lorsqu'il écrit : « Mais depuis le temps où ce genre (la comédie) a pris

1. Il n'y a de manifestement faux dans ces réclamations que les mots πολλῷ πρότερος ὢν Χιονίδου καὶ Μάγνητος qui chagrinent beaucoup, je ne sais pourquoi, les éditeurs et les critiques. Sans doute Épicharme était contemporain de Chionidès quoique peut-être plus âgé que lui, et Aristote ne l'ignorait pas. Mais Aristote ne donne pas en son nom cette assertion πολλῷ πρότερος. Il ne fait que répéter les prétentions des Mégariens qui naturellement, pour le besoin de leur cause, exagéraient l'antériorité d'Épicharme. Il n'y a donc rien à changer au texte.

certaines formes, on cite les poètes qui s'y sont livrés », il donne à entendre qu'outre ces poètes et avant ces poètes que l'on nomme (οἱ λεγόμενοι αὐτῆς ποιηταὶ μνημονεύονται), il y en avait d'autres que l'on ne nomme pas. Il faut donc ou rejeter ces témoignages de la *Poétique* comme dénués d'authenticité, ou nier résolument l'autorité d'Aristote, s'il est vrai, comme prétend le démontrer Willamowitz, qu'il n'y eut point de comédie mégarique; car on ne peut admettre à la fois et la thèse de cet érudit et les passages d'Aristote entendus dans leur sens naturel et tel qu'il se présente d'abord. Quant à lire entre les lignes pour faire dire à l'auteur de la *Poétique* le contraire de ce qu'il dit, c'est un procédé que M. Willamowitz ne réprouve pas moins que ne doit le faire une saine et loyale critique.

Je soutiens de même qu'il faut prendre dans leur sens propre et naturel les mots que j'ai cités de l'*Éthique à Nicomaque*, en dépit de l'anathème fulminé par Willamowitz contre ceux qui sont allés y chercher une preuve de l'existence d'un théâtre comique à Mégare. « C'est trop fort [1], s'écrie-t-il dédaigneusement, que d'y trouver établi le fait qu'à Mégare les chorèges garnissaient de pourpre l'entrée de l'orchestre, comme si la signification impie d'une telle action n'éclatait pas suffisamment dans la scène splendide de l'*Agamemnon;* comme s'il se trouvait à Mégare une trace seulement de chorégie ou de théâtre! D'un autre côté, les anciens interprètes, dont l'érudition paraît dans les riches extraits qu'en donne Aspasios, ont tout naturellement compris la chose comme il fallait, et ils y ont trouvé une rail-

1. *Hermès*, art. l., p. 327.

lerie des comiques à l'adresse de hobereaux sottement fastueux. » J'avoue humblement ne rien entendre à cette suite d'idées. Laissons là la magnifique scène d'*Agamemnon* qui, n'en déplaise à Willamowitz, n'a aucun rapport avec le texte de l'*Éthique*, lequel roule non sur l'impiété superbe, mais sur la sottise ou le mauvais goût se traduisant par un faste grossier et déplacé. Qu'il y ait eu des chorèges à Mégare, je ne voudrais l'affirmer ni le nier. Mais y en avait-il davantage à Syracuse? Et pourtant il est certain qu'on y joua des comédies et que, si on les y jouait aux frais du public, il y eut des magistrats qui, sous un nom ou sous un autre, présidaient au spectacle. Pourquoi n'en aurait-il pas été de même à Mégare? Quant aux interprètes d'une érudition si exacte dont Aspasios nous a conservé de riches extraits, il faut, ou qu'Aspasios les ait bien mal lus, ou qu'ils aient fourni les éléments de la thèse contraire à celle de Willamowitz : car c'est après les citations qu'il en fait qu'Aspasios conclut : « Toutes ces choses montrent que les Mégariens sont les inventeurs de la comédie. » Mais laissons toutes ces considérations de détail. Que dit précisément Aristote? Il analyse la βαναυσία ou sotte magnificence et il en cite deux exemples, celui de l'homme qui traiterait avec un faste ridicule les convives d'un festin de noces, et celui d'un chorège qui, faisant les frais d'une comédie, tendrait de voiles de pourpre l'entrée de l'orchestre, comme les Mégariens. Dans ce second exemple, tous les mots du premier terme de la comparaison se rapportent au théâtre ; ceux de l'autre terme doivent également se rapporter aux choses du théâtre [1]. La

1. La phrase complète serait οἷον... κωμῳδοῖς χορηγῶν ἐν παρόδῳ πορφύραν εἰσφέρων, ὥσπερ οἱ Μεγαρῆς (ἐν παρόδῳ πορφύραν εἰσφέρουσι ou εἰσέφερον).

logique du style exige donc que l'on entende la phrase d'Aristote dans le sens que repousse si vivement Willamowitz.

Aux arguments tirés de l'*Éthique* et de la *Poétique* d'Aristote, on a coutume d'en ajouter un qu'on tire d'un passage d'Athénée; mais peut-être n'a-t-il pas toute la valeur qu'on lui suppose. « Le philosophe Chrysippe, dit ce compilateur, s'imaginait que *Mæson* vient de μασᾶσθαι[1]. Mæson serait comme qui dirait l'homme ignare et tout porté sur son ventre. Chrysippe ignorait que Mæson fût un acteur comique, Mégarien de naissance, qui inventa le personnage appelé de son nom, comme le rapporte Aristophane de Byzance dans son traité sur les masques (ou personnages), affirmant que c'est lui qui a inventé et le personnage du Valet et celui du Cuisinier[2]; et c'est avec raison que les plaisanteries qui conviennent et sont appropriées à ces personnages, sont appelées mæsoniques. » Voilà donc, à ce qu'il semble, un acteur poète, Mégarien d'origine, qu'il appartînt à la Mégare Nyséenne ou de Grèce, comme l'entendait Timée, ou, comme le voulait Polémon[3], à la Mégare Hybléenne ou de Sicile. Il serait l'inventeur, selon Aristophane de Byzance, d'un double personnage, qui de la comédie mégarique aurait

1. Si cette étymologie avait la moindre valeur, le Mæson grec serait analogue au Manducus (mangeur, dévorant) des Latins. Mais c'est une étymologie à la stoïcienne.

2. Le valet (Θεράπων) se montre déjà dans l'ancienne comédie des Attiques; mais le cuisinier (Μάγειρος) ne figure que dans la comédie moyenne. Et c'est sans doute ce que veut dire Kock, lorsque, à propos de μαγειρικὸν que Bentley veut substituer à μεγαρικὸν dans les vers d'Eupolis sur la grossièreté mégarique, il fait observer que le cuisinier (c'est-à-dire le cuisinier de louage) était inconnu à Athènes durant le ve siècle.

3. Non sans doute Polémon le philosophe, mais Polémon le voyageur archéologue, sur lequel on peut lire un intéressant morceau dans les *Mémoires d'histoire et de philologie* du regretté Egger.

passé à la comédie sicilienne, et de celle-ci à la comédie moyenne, qui le transmit à la comédie nouvelle, avec ses plaisanteries et son masque stéréotypés. De plus, selon quelques érudits modernes, dont Willamowitz raille, non sans raison, les combinaisons arbitraires, il aurait vécu à la cour des Pisistratides et écrit pour Hipparque je ne sais quelles sentences morales pour en orner les Hermès du coin des rues. Mais cette supposition gratuite n'ôterait rien à la notice du grammairien d'Alexandrie, si elle avait en elle-même quelque valeur. Malheureusement il se pourrait que Chrysippe, malgré ses étymologies ridicules, eût raison contre le maître d'Aristarque, que Mæson n'eût jamais été qu'un personnage de théâtre, et que le Mæson, acteur poète, qui en est, dit-on, l'inventeur, fût un personnage imaginaire, comme les Myllos et les Susarion, issus de la fausse érudition des grammairiens.

Quoi qu'il en soit, nous nous en tiendrons à l'opinion de Meinecke, de Grysar, d'Ol. Müller, de Bernhardy, ou plutôt à la tradition universelle; et nous laisserons aux Mégariens l'honneur qu'Aspasios leur accorde après Aristote, d'être les inventeurs de la comédie.

Ce fut sous l'action des passions politiques que la comédie sortit enfin des langes des représentations ou parades religieuses. C'est ce que disaient les savants de Mégare et ce qu'Aristote ne nie pas, ὡς καὶ τῆς παρ' αὐτοῖς δημοκρατίας γενομένης. Mais la démocratie prévalut deux fois à Mégare, dans la 49e olympiade, après l'expulsion du tyran Théagène. Puis, vaincue après une courte durée par l'aristocratie, elle triompha de nouveau dans la 72e olympiade et subsista jusqu'à la 89e. A laquelle de ces deux révolutions faut-il rattacher la naissance de la comédie?

Il est probable, comme l'admet Meinecke, qu'elle fit son apparition dès la révolution de 581 et que, supprimée par la victoire des nobles, elle reparut après la révolution de 488, avec plus de violence et d'âpreté : « Acriores libertatis morsus recuperatæ quam retentæ. » Voilà ce qui nous explique son caractère principal et sa faiblesse.

On la représente toujours d'après les moqueries des comiques athéniens, comme grossière, excessive, indécente, grotesque et, par cela même, comme composée de froides plaisanteries. « On peut, dit Éd. du Méril, attribuer aux comiques de Mégare toutes les grossièretés dont les poètes un peu plus récents de l'Ancienne Comédie se vantaient d'avoir débarrassé et expurgé le théâtre. Avant Eupolis et Aristophane, les farceurs de la pièce lançaient des noix au peuple, sans doute afin d'exciter les spectateurs à se ruer les uns sur les autres comme des chiens auxquels on jette des os. On exhibait des mendiants bien déguenillés pour railler leurs haillons et les faire guerroyer avec leurs poux. Il y avait des portefaix qui soufflaient, geignaient, changeaient leurs fardeaux d'épaule, et se livraient à de bruyantes incongruités. On courait sur la scène avec un gros phallus cousu à sa ceinture, et, comme dans nos parades de la foire, on renforçait les plaisanteries de coups de bâton et l'on criait Iou! Iou! en agitant des torches. A Mégare, ces grosses gaietés paraissaient naturelles. Le respect d'aucune convenance n'y modérait les hardiesses des orgies; aucune habitude de décence n'y forçait les poètes de surveiller leur fantaisie et de lui serrer la bride; chacun devenait excessif à son aise, se débraillait et multipliait les acteurs, sans ordre, selon son bon plaisir : Οἱ περὶ Σουσαρίωνα τὰ πρόσωπα εἰσῆγον ἀτάκτως. »

Tout cela peut être, mais tout cela n'est qu'accessoire. Ce qui caractérisait, je crois, la comédie de Mégare et ce qui la séparait de celle d'Athènes, c'est que, manquant à l'une des conditions essentielles de la comédie, au lieu d'être une arme d'opposition — toute comédie doit être de l'opposition par quelque côté, — elle fut au contraire une arme d'oppression et de vengeance, dont les vainqueurs usèrent à l'égard des vaincus. Née de la révolte triomphante de la populace contre la noblesse, elle s'adressait au peuple, non pour rire de sa puissance et de sa sottise, ainsi que des vices réels ou supposés de ses conducteurs, mais pour flatter ses passions turbulentes et ses haines. C'était donc pour ces « gens aux pieds poudreux et portant sayon de poil de chèvre », tant maudits par Théognis, qu'elle était faite; c'est leurs applaudissements et leurs rires qu'elle cherchait dans ses plaisanteries assaisonnées du plus gros sel et pleines d'amertume comme de scurrilité. Par ce côté elle était aussi peu dorienne que possible, quoique écrite dans un dialecte dorien. Elle avait au contraire tout l'emportement et toute l'insolence que montra plus tard sa voisine de l'Attique et qu'avait déjà montrés l'Ionien Archiloque dans ses *Iambes*. Mais il y avait cette grave différence qu'Eupolis et Aristophane s'attaquaient à des personnages puissants ou à des particuliers scandaleux qui bravaient, offensaient la pudeur publique, tandis que les comiques de Mégare s'acharnaient à tourner en ridicule, à insulter, à flétrir, à accabler des ennemis à terre, qu'ils exilaient, dépouillaient, privaient violemment de leurs femmes ou tenaient dans une crainte perpétuelle, pire que la mort. Voilà ce que laissent soupçonner ces petits mots d'Aristote : ὡς καὶ τῆς παρ' αὐτοῖς δημοκρατίας γενομένης. Ce fut un

bonheur pour la comédie attique d'être à peine née, si elle l'était réellement, lorsque Solon modifia considérablement la constitution dans le sens démocratique, et plus tard, lorsqu'après l'expulsion des Pisistratides, Clisthène acheva l'œuvre de Solon par le remaniement total des tribus, quelque bénignes qu'aient été ces révolutions. Le malheur de la comédie mégarique fut de naître et de se développer au sein des passions révolutionnaires, exaspérées par le souvenir encore tout frais d'une longue oppression violente et méprisante à la fois. Une fois le maître, le peuple se retourna furieux contre ceux qui criaient insolemment, comme Théognis, « qu'il n'était bon qu'à être mené à coups d'aiguillon comme les bœufs », et la comédie fut pour lui un de ses instruments de représailles. Il insulta ceux qui l'avaient si longtemps insulté.

A défaut de monuments directs de ce fait et pour ne point paraître parler en l'air et *à priori*, je rappellerai la conduite de certains tyrans populaires, et elle nous fera peut-être deviner quel fut, quel dut être le ton de la comédie mégarique. Lorsqu'Andréas jeta à Sicyone les fondements de la famille des Orthagorides, l'aristocratie dorienne, que son importance politique et celle des indigènes enrichis par le commerce commençaient à importuner, lui donna le sobriquet de Cuisinier [1]. Un de ses descendants, Clisthène, vainqueur enfin de cette orgueilleuse aristocratie, répondit à cette injure par une autre plus sanglante. Il ôta leurs noms héréditaires aux trois tribus doriennes et les affubla des noms ridicules d'Yates, d'Onates et de Chœrates, ou, pour parler français,

1. Il était cuisinier comme Hugues Capet était boucher.

d'Asinards, de Cochonnards et de Marcassinards [1]. Telles étaient les aménités des partis dans les villes grecques : vainqueurs et vaincus, honnêtes gens (καλοὶ κἀγαθοί) et vilains, usaient à l'envi des mêmes violences injurieuses de langage. La brillante et noble poésie d'Alcée prodiguait au chef populaire, Pittakos, les épithètes de pied-plat (παράπους), de pied-crevassé (χειροπόδης), de ventru et de pansu (φύσκων καὶ γάστρων), de glouton s'empiffrant en secret (ζοροδορπίδας) [2] : est-il étonnant que les tyrans populaires aient usé de représailles, et que le peuple n'ait pas montré plus de modération et de politesse que ses oppresseurs? C'était à qui humilierait, bafouerait, traînerait dans la boue son ennemi. Le poète mégarien, Théognis, criait : « Allons, ici, avec la flûte; buvons en riant près de cet homme qui pleure, faisons notre joie de sa tristesse. » Le peuple victorieux faisait ce que désiraient faire les nobles : il mettait sa gloire dans leurs humiliations et son bonheur dans leurs misères.

Certes la comédie attique, elle aussi, est une comédie de passion. Mais quelque injuste et violente que fût cette passion, elle avait quelque chose de généreux. Car le peuple athénien, lorsque la comédie se développa, avait derrière lui un passé glorieux où nobles et roturiers avaient rivalisé de dévouement et de patriotisme; et les comiques, qui ne l'oublient jamais, qui ne cessent d'opposer le passé au présent, pouvaient croire et croyaient que, même dans leurs plus grands excès, ils ne faisaient que poursuivre les indignes qui amoindrissaient ou profanaient ce noble

1. *Hérodote*, liv. V, ch. LXVIII. J'emprunte les mots d'*asinards*, etc., à la traduction de M. Bouché-Leclercq (*Hist. gr.*, par Ern. Curtius).

2. Voir ces injures d'Alcée, adressées à Pittacos, dans *Diogène Laerce*, I, 81, ou bien dans les *Poetæ lyrici* de Bergk à l'article ALCÉE, fr. 37[4].

héritage. La passion n'offusquait donc jamais complètement leur esprit ni ne le détournait de la claire vue de l'art, cette gloire nouvelle qui était comme le rejaillissement et la radieuse auréole de la première. Mais la comédie mégarique fut sans goût et sans esprit, parce qu'elle fut sans générosité. Atroce comme l'oppression séculaire à laquelle le peuple venait d'échapper, elle n'eut aucune mesure. Le passé n'offrait que des souvenirs d'humiliations et de misères, le présent, que des sujets de soupçons et de craintes, les nobles qui restaient dans la ville étant dans un état permanent de conspiration avec les nobles jetés en exil. La comédie ne pouvait connaître que les gaietés sarcastiques et grimaçantes de la vengeance. C'est sans doute en souvenir de cette période révolutionnaire, qui fut l'âge même de la comédie mégarique, qu'un poète de l'Anthologie écrivait longtemps après : « Fuis tous les Mégariens, car ils sont piquants et amers. » Or il n'y a pas de pire inspiration et de plus contraire à l'art que des rancunes furieuses.

La comédie de Mégare ne fut donc jamais, on doit le supposer, une œuvre d'art. Des fables peu développées et le plus souvent si minces qu'elles n'étaient pas susceptibles de l'être; quelques imaginations grotesques, des injures, des violences ou des plaisanteries excessives et par cela même grossières et sans sel, un nombre confus de personnages qui se succédaient en désordre et sans raison, ou qui, encombrant la scène et prenant fortuitement la parole pour lancer quelques lazzis, offraient moins l'image que la caricature du dialogue comique, le tout entrecoupé de chants avinés et licencieux, voilà ce que devaient être les pièces de ce théâtre : elles tombaient dans l'oubli le plus complet le lendemain de la fête où

elles avaient amusé la malice de la populace. Aussi ne doit-on pas s'étonner qu'elles n'aient laissé aucun vestige dans l'histoire littéraire. De quel dégoût et de quelle pitié méprisante ne devaient pas être saisis les comiques d'Athènes pour des œuvres si incultes et si éphémères, eux qui, du jour où la comédie eut reçu la consécration de l'autorité publique, aspirèrent à s'immortaliser en lui donnant l'ampleur et la perfection de l'art des Eschyle et des Sophocle [1]? C'est eux sans doute qui ont fait passer en proverbe le rire de Mégare. Mais ils se montraient ingrats en cela, et, pour employer un mot de Labruyère, ils ressemblaient à ces enfants trop drus, nourris d'un bon lait et qui battent le sein de leur nourrice. Car cette comédie, dont ils étaient si amoureux et si fiers, ils en tenaient l'idée de ces Mégariens tant décriés; c'est là, du moins, ce qui paraît résulter de la légende de Susarion. Ils ne faisaient donc que perfectionner (et par ce côté, je l'avoue, ils réinventèrent) ce que d'autres avaient inventé; et il n'est pas jusqu'à cette liberté effrénée d'insulter et ces âpres satires personnelles dont ils n'aient trouvé, ce semble, l'exemple dans leurs confrères et devanciers de Mégare.

D'un autre côté (et c'est pourquoi les Mégariens sont justement donnés pour les inventeurs de la comédie), leurs essais encore rudimentaires servirent de modèle

1. Cela répond suffisamment à un argument moral de Willamowitz dont tout bon Allemand se moquerait s'il le rencontrait dans un critique français, en le qualifiant dédaigneusement de *rhetorisch :* Les Athéniens, si fiers de leur comédie, se reconnaître pour les successeurs de ces Mégariens pour lesquels ils ressentaient tant de mépris à la fois et tant de haine! Ils se reconnaissaient bien pour les successeurs de ces piètres comiques de leur pays, antérieurs à Magnès et à Cratinos. Il n'y avait pas plus de déshonneur pour eux à venir après les pauvres et grotesques essais de la comédie mégarique.

aux Doriens de la Sicile. La tradition qui place les débuts d'Épicharme chez les Mégariens de l'île ne me paraît pas contestable, et tend à prouver que la comédie passa de la métropole dans la colonie, mais en changeant de caractère. Elle put rester grossière encore et excessive dans ses plaisanteries, mais elle cessa d'être agressive et politique; l'aristocratie, qui était toujours maîtresse dans la Mégare sicilienne, n'eût pas toléré de pareilles licences. Nous avons dit qu'elle souffrait volontiers dans la Laconie et même à Sparte le jeu des dikélistes qui contrefaisaient les petites gens et les étrangers. C'est dans cette voie seulement ou dans celle de la parodie mythologique, que la comédie pouvait se développer dans les cités où régnait encore l'ombrageuse discipline de l'aristocratie. Or la comédie mégarique du continent, malgré ses allures militantes, avait déjà rencontré quelques-uns de ces types généraux qui pouvaient être facilement adoptés par une comédie d'humeur moins violente et moins batailleuse. A côté du filou de bas étage, du médecin étranger, de la crieuse de légumes des dikélistes, les anciens nous citent les Mæsons des Mégariques; l'un était une sorte de Scapin grossier, esclave insolent et avisé, mais avisé surtout pour le mal; l'autre, un cuisinier basané, louche et difforme, dont le crâne dénudé gardait à peine deux ou trois mèches de cheveux noirs. Ce n'était pas sans doute les seules figures stéréotypées qu'avait trouvées l'imagination burlesque de Mæson et des autres poètes de son pays. Mais, à défaut d'exemples plus nombreux, ceux-là suffisaient pour indiquer la voie : il n'était pas difficile d'en trouver de nouveaux. Les danses de caractère, par exemple, celle des gypons et des hypogypons, auraient pu en fournir au besoin. Les hypogypons à

Sparte imitaient les mouvements et sans doute les mœurs des vieillards s'appuyant sur un bâton, bien avant qu'Euripide et Aristophane [1] eussent mis en scène ces personnages avec leur démarche pénible, leur voix dolente et leurs plaintes chagrines. Quant à la parodie mythologique, si aucun témoignage ne nous la montre chez les Mégariques, elle était tellement indiquée qu'on la retrouve partout chez les Grecs, là où il y eut une comédie. Que si les Mégariens de Sicile et en général les Siciliens reçurent de la Mégare du continent les premiers exemples et les premiers linéaments de la comédie, ce n'est que justice de placer la comédie mégarique en tête du double mouvement dans lequel allait se diviser tout l'art comique des Grecs, je veux dire la comédie politique d'Aristophane et la comédie allégorico-morale d'Épicharme.

Le caractère des Doriens de la Sicile ressemblait plus au caractère des Doriens de Mégare qu'à celui des Doriens de Sparte. A voir la lutte ardente du peuple et de l'aristocratie, et les révolutions continuelles auxquelles sont sujettes les cités siciliotes, à quelque branche de la race grecque qu'appartînt le fond de leur population, on dirait que les Doriens de l'île ont pris quelque chose de l'esprit inquiet et remuant des Ioniens, et que le voisinage de ceux-ci a été pour eux ce que semble avoir été celui de l'Attique pour la Mégaride. On reconnaît à peine en eux le tempérament flegmatique et conservateur de leur race. Leur esprit semble aussi plus aiguisé et plus vif. « Les Siciliens, dit Cicéron dans la quatrième *Verrine*, ne sont jamais si malheureux qu'ils ne trouvent quelque saillie facétieuse et spirituelle : Nunquam tam

1. Euripide un peu partout; Aristophane notamment dans le chœur des vieillards de *Lysistrate*.

male est Siculis, quin aliquid facete et commode dicant. » — C'est une race à l'esprit pénétrant et soupçonneux, dit-il encore dans la *Divinatio ad Cæcilium :* « Est hominum genus nimis acutum et suspiciosum ». — Et dans l'*Orateur :* J'ai trouvé chez les Grecs beaucoup de plaisanteries pleines de sel et propres à exciter le rire, les Siciliens excellent en ce genre : « Inveni autem ridicula et salsa multa Græcorum : nam et Siculi in eo genere... excellunt ». — Les Siciliens, disait de son côté Cœlius cité par Quintilien, sont folâtres et portés à dire des bons mots (lascivi et dicaces). — Ajoutez qu'ils étaient si passionnés pour la danse que le mot *siciliser* (στικελίζειν), si nous en croyons Athénée, était, chez les anciens, synonyme de danser et qu'on leur attribuait l'invention de l'orchestique. Or ces danses siciliennes étaient éminemment mimiques; et que ne dansait-on pas à Syracuse et dans les autres cités grecques de la Sicile? On dansait Diane à la tunique; on dansait l'ionien, ballet bachique (παροίνιος); on dansait l'*angélique* ou le pas du messager en représentant avec la plus grande exactitude la démarche, les mouvements, les gestes, l'air d'un envoyé remplissant son message; on dansait même, ce qui peut paraître aussi peu intelligible qu'incroyable, l'ἐκπύρωσις κόσμου ou la conflagration du monde [1]. Mais au lieu d'interpréter la suite du morceau d'Athénée, auquel j'emprunte ces détails et qui n'est pas sans confusion, j'aime mieux le traduire, afin qu'on puisse voir si le court commentaire que j'y

1. Ce n'était pas, selon toute vraisemblance, la conflagration finale du monde, qui tint plus tard une si large place dans la physique stoïcienne. Je ne connais plus rien qui réponde à ces mots d'ἐκπύρωσις κόσμου, si ce n'est la légende de Phaéton qui devait être très vivante dans le voisinage de l'Etna et des lieux où Phaéton foudroyé par Jupiter était tombé et était censé pleuré par ses sœurs, les Déliades.

ajouterai est exact. « Ils avaient aussi des danses comiques (γελοῖαι) [1], l'igdis, le mactrismos, l'apokinos et la sobade ou pas de la courtisane; et de plus l'apomomphasmos et la chouette et le lion, l'alphiton enchysis, et le découpement des viandes, et la stoikheia et la pyrrhique. C'est au son de la flûte qu'ils dansaient le pas du commandant et la danse appelée pinakis. » En admettant qu'Athénée n'ait pas mis à tort parmi les danses sérieuses le pas de l'Ionien et l'Angélique, il resterait encore une bizarre confusion dans le reste. Il y avait des danses qui imitaient les mouvements des animaux avec leurs cris reproduits par la voix du danseur et par la flûte, et qui s'appelaient du nom général de γομφασμός; les seules de ce genre que cite Athénée sont le lion et la chouette. Toutes les autres représentaient des mœurs ou des actions humaines, et offraient un spectacle qu'il suffisait de mêler de quelques paroles pour avoir un commencement d'action dramatique avec de vrais types plaisants ou sérieux. Or, à nous en tenir à la mimique muette que formaient les figures de ces danses et la gesticulation dont elles étaient accompagnées, nous savons combien elle était savante et expressive. Xénophon nous en offre un exemple saisissant dans le dernier chapitre de son *Banquet*. « On apporta, écrit-il, un siège élevé, et le Syracusain s'avançant dit : O hommes, voici Ariadne qui va entrer dans le thalamos qui leur est destiné, à elle et à Dionysos; puis Dionysos, qui a un peu bu chez les Dieux, entrera auprès d'elle et ils folâtreront ensemble. Alors, ornée comme une jeune mariée, Ariadne s'avança et s'assit sur le siège. Dionysos ne paraissait pas encore, mais la flûte faisait entendre le

1. Xénophon, *Banquet*.

rythme bachique... Ariadne aussitôt montra par sa posture le plaisir qu'elle avait à l'entendre. Elle n'alla point à la rencontre (du dieu), elle ne se leva point. Mais tout son air disait qu'elle se contenait avec peine. Quand Dionysos l'eut aperçue, il s'approcha en dansant et tomba à ses genoux comme saisi du plus vif amour; et l'ayant embrassée, il lui donna un baiser. Elle semblait touchée de honte et cependant elle l'embrassait à son tour d'une façon amoureuse..... Quand il se fut relevé et qu'il l'eut fait relever avec lui, on pouvait voir la contenance et les gestes (d'amants) qui se prodiguent les baisers et les caresses. C'était un ravissement que de voir Bacchus dans toute sa beauté, Ariadne dans la fleur de sa jeunesse, se témoigner leur amour non par forme de jeu, mais par de vrais baisers, bouche contre bouche. Bacchus lui demandait si elle l'aimait, elle l'en assurait avec serment, de sorte que les spectateurs auraient juré qu'il y avait réellement un amour mutuel entre le jeune garçon et la jeune fille, car ils ressemblaient non à des acteurs jouant un rôle qu'ils ont appris, mais à (des amants) brûlant de jouir du bonheur qu'ils ont depuis longtemps désiré. »

Cette mimique, qui finit par tuer à Rome l'art dramatique vers le temps d'Auguste, aurait pu faire avorter la comédie à sa naissance, si les Siciliens, en qualité de Grecs, n'avaient pas été encore plus curieux des plaisirs de l'oreille et de l'esprit que des spectacles qui frappent les yeux. Mais au moment où Tisias, Korax et Gorgias, tous les trois Siciliens, commençaient à enseigner l'art de parler, il n'y avait pas de danger qu'elle nuisît à la comédie; au contraire, elle devait l'aider à naître.

On doit conclure des détails précédents et des réflexions que j'y ai mêlées, que jamais population n'eut un goût plus

prononcé, ne fut plus passionnée que les Siciliens pour la contrefaçon des caractères ou des actions humaines : témoin Agathocle qui, dans l'assemblée du peuple, s'amusait à contrefaire ses adversaires comme un *mimographe* ou un *éthologue*, et cela, non pas au scandale, mais à la grande joie et avec l'applaudissement de ses concitoyens. Les Siciliens étaient donc merveilleusement préparés à inventer la comédie, comme le dit formellement Solin : « *Hic* primum inventa comœdia, hic et cavillatio mimica in scena stetit, » ou tout au moins à la recevoir de ceux qui l'avaient inventée et à la perfectionner. C'est ce qui arriva en effet dans le VIe siècle.

Nous ne savons rien d'Aristoxène de Sélinonte, qui d'ailleurs ne fut peut-être qu'un simple poète ïambique, si ce n'est qu'il est cité par Épicharme [1]. Mais aucun doute ne peut s'élever au sujet de Phormis, d'Épicharme et de Dinolokhos. Phormos ou Phormis de Mænalos en Arcadie, qui avait rendu de signalés services dans la guerre à Gélon, puis à son frère Hiéron, et qui était un des plus intimes amis de ce dernier prince et le précepteur de ses enfants, est mentionné pour avoir introduit une sorte de costume ou d'uniforme au théâtre. Les anciens costumes bariolés convenaient aux fantastiques mascarades de Bacchus. Mais ils choquèrent le bon sens public, lorsque la comédie eut acquis une vie propre et indépendante. Phormis s'affranchit d'une tradition qui n'était plus qu'une mauvaise habitude et revêtit tous les acteurs d'un manteau blanc qui leur descendait jusqu'aux pieds [2] : ce

1. Ceux qui (font) des ïambes selon le mode ancien introduit pour la première fois par Aristoxène :

Οἱ τοὺς ἰάμβους κατὰ τὸν ἀρχαῖον τρόπον
Ὃν πρῶτος εἰσαγήσαθ' Ὠριστόξενος... (Λόγος καὶ Λογίννα).

2. Ἐχρήσατο δὲ πρῶτος ἐνδύματι ποδήρει (Suidas, article PHORMIS).

n'était pas encore le costume du rôle; mais c'était déjà un uniforme de théâtre qui, s'il ne favorisait pas l'illusion dramatique, ne la détruisait plus comme à plaisir par des travestissements impossibles. La scène dressée sur une table grossière, à peine décorée de simples branchages, gardait avec fidélité le souvenir de ses rustiques commencements [1]. Phormis voulut aussi la rendre plus digne de la majesté du Dieu dont on célébrait la fête : peut-être espérait-il, en lui donnant plus de célébrité et de pompe, obliger la foule à plus d'attention, les comédiens à plus de décence, les poètes à plus d'efforts, et il orna la scène de rideaux de pourpre. Ses pièces ont toutes des titres mythologiques. Mais les anciens ne nous en ont rien conservé; et ce qui fait aujourd'hui la principale gloire de Phormis, c'est que, au dire d'Aristote dans sa *Poétique*, il partage avec Épicharme l'honneur d'avoir inventé la fable ou l'action comique. On peut de plus supposer qu'il avait un certain talent d'écrivain, puisqu'on hésitait entre Épicharme et lui pour la paternité de la pièce d'*Atalante*. Nous avons moins de renseignements encore sur Dinolochos, né à Syracuse ou à Agrigente, et que l'on fait fils ou élève d'Épicharme, à moins qu'on ne préfère la tradition d'Ælien, qui le dit son adversaire et son rival (ἀνταγωνιστής). Cinq titres de ses pièces sont venus jusqu'à nous, dont quatre — *les Amazones, Télèphe, Althée, Médée* — sembleraient mieux convenir à des tragédies qu'à des comédies, et dont le cinquième, Κωμωτραγῳδία, nous explique peut-être le secret des quatre autres. Une grande partie des drames comiques des Siciliotes n'étaient, ce semble, que des parodies de sujets tragiques et fabuleux.

1. Ἐχρήσατο..... καὶ σκηνῇ δερμάτων φοινικῶν (Id.).

On ignore à laquelle des comédies de Dinolochos appartenait le conte mythologique rapporté par Ælien, et s'il était dans une des cinq que nous venons de nommer. Voici cette fable : « On raconte que Prométhée ravit le feu de Vulcain et que Jupiter irrité promit aux dénonciateurs de ce vol un remède souverain contre la vieillesse; que ceux qui avaient reçu ce don le mirent sur un âne, et que cet animal, marchant ainsi chargé par une forte chaleur d'été, travaillé par la soif, s'approcha d'une fontaine pour y boire; mais qu'il en fut empêché par un serpent; qu'alors le baudet, ne pouvant plus supporter la soif, offrit au serpent le remède merveilleux qu'il portait, afin qu'il lui fût permis d'approcher de l'eau. L'échange eut lieu; l'âne but, et le serpent dépouilla sa vieillesse, mais hérita de la soif dont l'âne était pressé; c'est de là que lui vient son nom de Dipsade. D'ailleurs, ajoute Ælien, je ne suis pas l'inventeur de ce récit; mais avant moi Sophocle le tragique, Dinolochos le rival d'Épicharme, Ibycos de Rhégium et les comiques Aristéas et Apollophane ont conté ce mythe dans leurs vers. » Il nous est donc impossible de démêler ce qui appartenait en propre à Dinolochos dans un récit qui lui était commun avec tant d'autres poètes.

Le vrai maître du théâtre sicilien, celui à qui les anciens attribuent l'invention définitive de la comédie, c'est Épicharme,

Κῶνηρ ὁ τὰν κωμῳδίαν εὑρὼν Ἐπίχαρμος.

CHAPITRE II

COMÉDIE SICILIENNE. — ÉPICHARME.

Biographie d'Épicharme. — De sa prétendue philosophie. — Interprétation inadmissible que Grysar donne du mot de Platonius sur la comédie dispersée. — Tendance générale de la comédie d'Épicharme. — Appréciations contraires de Colin et d'Éd. du Méril sur son génie comique. — Ce que pouvait être la partie chorale dans ses comédies. — Avantages de sa technique sur celle d'Aristophane ou de l'ancienne comédie attique. — Comédies mythologiques : reconstruction de celle d'*Héphaistos*, de celle du *Mariage d'Hébé*. — Comédies allégoriques : *Logos et Loginna, la Glorieuse, le Tonneau*. — Traits de comédie morale dans les pièces mythologiques et allégoriques. — Création des types de l'ivrogne, du rustre, du parasite. — Épicharme et Stésichore : *la Mégarienne*. — Épicharme et Sophron : *les Théares;* qu'en fait de mœurs, Épicharme n'a probablement représenté que des coutumes ou usages locaux.

Né à Cos vers l'an 539, transporté par son père en Sicile lorsqu'il n'avait encore que trois mois, Épicharme rentra, dit-on, dans son île natale, vers l'âge de trente-quatre ans, et la quittant de nouveau avec le tyran Cadmos, qui s'était démis du pouvoir, il revint, environ vers 496, dans le pays où il avait été élevé et qui était pour lui une seconde patrie. Après avoir habité successivement plusieurs villes, il se fixa enfin à Mégare l'Hybléenne, où il commença vraisemblablement sa carrière de poète comique vers 488 [1]. Eut-il les coudées plus franches à

1. Cette courte biographie, que je tire avec Grysar des données combinées de Diogène Laerce et de Suidas, peut éveiller plus d'un doute

Mégare que quelques années après à Syracuse, et conserva-t-il dans ses premiers drames quelque chose de la hardiesse et de la licence que nous avons attribuées à la comédie mégarique? Cela est plus que douteux. Car la colonie sicilienne de Mégare, au lieu d'être agitée des mêmes passions que sa métropole, conservait l'antique discipline des Doriens. Peut-on croire que le comique d'Épicharme était alors plus populaire et qu'il devint dans la suite plus philosophique? Peut-être. Mais rien dans ce que nous savons de notre poète ne justifie cette hypothèse de Grysar. Enfin, est-ce à cette époque que se place le perfectionnement qu'il apporta à la comédie en y introduisant une fable régulière concurremment avec Phormis et dans le même temps que lui (ἅμα Φόρμει), ou doit-on reporter cette réforme au temps où les deux poètes vivaient ensemble à la cour de Hiéron? Rien dans les données que nous tenons des anciens ne permet de résoudre cette question.

Après la destruction de Mégare par Gélon et le transfert de sa population à Syracuse, en 483, Épicharme reçut le droit de bourgeoisie dans la cité victorieuse. Il put s'y rencontrer avec Pindare, Simonide, Bacchylide et Eschyle [1], qu'attiraient la libéralité des princes et leur goût

dans l'esprit du lecteur. C'est se mettre bien tard à l'œuvre que de commencer à cinquante ans passés à écrire des comédies. La seule chose certaine, c'est qu'Épicharme était dans la force de son talent vers le temps des guerres médiques.

1. Si l'on savait exactement les dates des différents séjours d'Eschyle en Sicile, et si l'un de ces séjours coïncidait avec l'établissement d'Épicharme à Syracuse, il deviendrait vraisemblable que c'est en voyant représenter quelques-unes de ses tragédies qu'Épicharme et Phormis conçurent en même temps la réforme qu'ils firent dans le drame comique. Mais rien n'est plus incertain que ces dates, à l'exception de la dernière 458 ou 457. Or, à ce moment, il y avait longtemps qu'Épicharme était en pleine possession de son art.

pour les lettres. C'est sous Hiéron, entre 478 et 467, que tombe la période la plus féconde de sa vie dramatique. Sa situation vis-à-vis du maître de Syracuse explique en partie le caractère réservé de sa comédie. Une autre circonstance a pu contribuer au même résultat. Fils du médecin Élothalès, qui fut, dit-on, intimement lié avec Pythagore et auquel même ce philosophe aurait dédié un écrit [1], il fut de plus initié par Arésas à la doctrine pythagoricienne, et l'on en a conclu qu'il avait été médecin et philosophe avant d'être poète comique : de là des conséquences à perte de vue, sur lesquelles nous reviendrons tout à l'heure. Je ne sais quel fond l'on doit faire sur les traditions qui nous le montrent tantôt disgracié, tantôt bien en cour auprès de Hiéron [2]. Mais il paraît certain qu'il acheva paisiblement sa longue vie à Syracuse sous le régime démocratique qui avait succédé à la courte tyrannie de Thrasybule. Une anecdote nous peint la sérénité de son âme pendant ses dernières années. Comme il causait un soir avec de vieux amis, l'un se prit à dire

1. On sait que Pythagore et ses premiers disciples n'écrivirent rien. La tradition à laquelle je fais allusion est donc fausse en elle-même. Mais elle suppose que les rapports de Pythagore et du père d'Épicharme étaient assez généralement admis pour qu'on pût, dans les temps postérieurs, supposer un écrit du premier au second. On ne doit toutefois affirmer ces rapports qu'avec beaucoup de réserve. Il suffisait que des personnages célèbres eussent vécu à peu près dans le même temps, pour que les Grecs imaginassent entre eux des relations qui n'avaient jamais existé.

2. Fut-il exilé parce qu'on lui imputait d'avoir fait entendre des vers érotiques devant la reine ou devant les filles de Hiéron, soit au théâtre en public, soit au palais dans une réunion privée? Il peut avoir été momentanément exilé, quoique ce ne soit pas sûr, puisqu'on le fait aussi condamner pour le même fait ou à une forte amende, ou au travail de la glèbe. Dans tous les cas, l'imputation qui aurait motivé cette disgrâce est contraire à tout ce que nous savons de la poésie et du caractère d'Épicharme. J'en dis autant du mot hardi jusqu'à la brutalité que lui prête Plutarque. Hiéron, qui venait de faire mettre à mort plusieurs de ses familiers, invita le poète à sa table, quelques jours après : « M'as-tu invité, lui dit Épicharme, [illegible] mettais des meurtres? »

qu'il voudrait vivre encore cinq ans; un autre, trois; un troisième, quatre. « O mes amis, s'écria le poète philosophe, à quoi bon vous contredire, vous quereller pour quelques jours de vie? tous tant que nous sommes ici, la destinée nous a conduits à notre déclin; sachons donc que l'heure du départ est celle qui nous convient, avant d'éprouver encore quelque nouvelle infirmité de la vieillesse. » Ce qui paraît plus certain que les beaux mots et que la philosophie d'Épicharme, c'est qu'il mourut vers 454, à l'heure même où Cratinos allait ou débuter au théâtre ou imprimer à la comédie attique sa forme définitive [1].

Cette biographie, qui peut paraître bien sèche et bien incomplète, mais qu'une critique sévère trouverait trop complète encore, nous laisse en face d'une question dont la solution dans un sens ou dans l'autre peut modifier du tout au tout l'idée qu'on doit se faire de l'art comique d'Épicharme. N'aurait-il pas porté les froides habitudes de l'observateur et du philosophe dans ses écrits comiques? ou, pour poser la question autrement : en supposant vrais les faits relatés par la tradition, jusqu'à quel point Épicharme s'est-il montré pythagoricien et savant

1. Encore n'oserais-je affirmer l'exactitude de cette coïncidence de la mort d'Épicharme avec les débuts de Cratinos. Cela pourrait bien être un de ces synchronismes imaginaires et tout poétiques dont les Grecs ont rempli l'histoire, mais qui n'en sont pas moins significatifs. Ainsi il n'est pas certain que Sophocle, âgé de quinze ans, ait conduit le chœur de danse et d'action de grâces aux Dieux après la victoire navale sur les Perses, qu'Euripide soit né pendant la bataille dans Salamine, tandis qu'Eschyle combattait sur la flotte. Mais il est certain que des victoires sur les Mèdes date le mouvement intellectuel d'Athènes, représenté d'abord par la tragédie. Il n'est pas certain qu'Épicharme mourut au moment où Cratinos fondait la comédie politique; mais il est certain que la comédie allégorique d'Épicharme fit place à la comédie politique de Cratinos, d'Aristophane et d'Eupolis. Cela suffit pour qu'on ait raison de conserver précieusement ces synchronismes, si fictifs qu'ils puissent être.

DEPARTMENT

dans ses comédies? Quelles traces les fragments de son théâtre laissent-ils entrevoir des habitudes philosophiques et scientifiques de son esprit?

Il importe donc d'examiner ici, avant de chercher à caractériser son génie et son art comique, certaines citations que l'on accepte volontiers comme authentiques et dont le contenu est de telle nature, qu'elles pourraient donner et qu'elles ont en effet donné une idée très fausse, je crois, de ses pièces. Non seulement elles ont porté quelques érudits aux suppositions les plus étranges [1], Bähr,

1. Je ne parle pas, bien entendu, de celles de M. Lorentz dans son *Epicharmos :* celles-là sont fort ingénieuses, mais malheureusement elles le sont trop, si j'en juge par ce qu'en dit M. Jules Girard dans un article de la *Revue des Deux-Mondes* (15 août 1880). « Nous lisons dans Épicharme que l'homme change perpétuellement, qu'il n'est pas le même aujourd'hui qu'hier, et l'on cite des formes de l'argument (*argument de l'accroissement*) qui porte son nom, où l'invité d'hier n'est pas invité aujourd'hui, où un débiteur s'autorise de ce principe pour nier la dette contractée la veille. Mettez ces sophismes en action, supposez un hôte refusant sa porte à celui qu'il a invité le jour précédent, ou plutôt mettez le débiteur en présence du créancier et se défendant contre les réclamations de celui-ci avec ses armes philosophiques : « Tu ne m'as pas demandé hier cette somme? — Celui qui l'a demandée n'est plus. — Quoi! n'est-ce pas toi-même qui l'as reçue? — Je n'existais pas. » Et rien n'empêche de croire que (comme Sganarelle avec le philosophe académicien Marphurius) le créancier recourait aussi à l'argument décisif du bâton et réveillait ainsi chez le débiteur le sentiment de son identité. C'est peut-être à cela qu'aboutissait dans une comédie perdue l'exposition qui remplit le plus important des fragments philosophiques d'Épicharme, celui où est marquée l'empreinte de la doctrine d'Héraclite. On peut encore, pour donner plus de piquant à la scène, supposer que c'est le créancier qui est partisan de la doctrine du *devenir*, et que le débiteur se moque de lui en répondant par les propositions qu'il lui emprunte. » Certes, M. Lorentz ne fait par ces explications aucun tort au comique sicilien : il lui attribue en partie l'idée d'une des plus fortes scènes d'Aristophane, de celle où Phidippide rosse son père au nom des principes sophistiques que le bonhomme a tant tenu à lui faire apprendre. Mais, comme le dit très justement M. J. Girard, « le défaut de cette restitution, quelque esprit qu'on y mette, c'est de ne reposer sur aucune base solide; car dans le passage de Plutarque bien interprété, ces exemples de l'*invité* et du *débiteur* sont attribués, non à Épicharme lui-même, mais aux sophistes qui ont tourné à leur manière son argument. » Je suis bien aise toutefois de faire connaître ces explications des passages que je ne puis accep-

par exemple, à considérer les comédies d'Épicharme comme des œuvres purement littéraires destinées aux plaisirs d'une classe tout aristocratique, et plus semblables, par conséquent, à des compositions de cabinet qu'à des compositions faites pour le théâtre, et Wittembach, qui a poussé jusqu'au bout la logique et l'absurde, à ne voir dans ces pièces que des thèses et des arguments de philosophie; mais encore elles ont eu la plus fâcheuse influence sur les appréciations plus sensées d'Édélestand du Méril.

Épicharme, nous le savons par Platonius ou par l'auteur anonyme d'un morceau précieux sur la comédie, ne montrait pas moins d'invention et d'art dans sa poésie, qne d'esprit sentencieux[1]. Qu'il ait prodigué les sentences et même glissé dans ses comédies quelques moralités développées et étendues, cela n'aurait pas lieu de surprendre : cela n'a rien de contraire à l'art. J'admets sans difficulté que le morceau suivant, malgré le sérieux qui y règne, ait pu trouver place dans une comédie, peut-être dans l'*Ulysse naufragé* : « La sagesse, Eumée, n'est point le privilège d'une seule espèce; mais tout ce qui a vie est doué d'intelligence. Regarde les poules : si tu veux les bien examiner, tu verras qu'elles n'engendrent pas des poussins vivants, mais qu'elles couvent des œufs et les animent par leur chaleur. Ce qu'est cette sagesse, la nature seule le sait; et c'est par elle que les êtres sont instruits[2]. »

ter comme venant des comédies authentiques d'Épicharme, afin de mettre tout le monde à même de juger la question.

1. Τῇ δὲ ποιήσει γνωμικὸς καὶ εὑρετικὸς καὶ φιλότεχνος.

2. Je ne saurais dire ce que trouvent de platonicien dans ce morceau Alkimos et Diogène Laerce, qui le citent afin de prouver que Platon a pillé Épicharme.

Il y aurait moins de difficulté encore pour ce joli passage, mis dans la bouche d'Ulysse, de Prométhée ou de tout autre subtil raisonneur :

« Il n'y a donc rien d'étonnant à ce que je dis, ni à ce que ceux-ci (*nous ne savons quels personnages*) se plaisent à eux-mêmes et se croient d'une très belle nature. Car le chien paraît très beau au chien, le bœuf au bœuf; et l'âne est un chef-d'œuvre de gentillesse pour l'âne, le porc pour le porc [1]. »

Il n'est pas besoin d'avoir étudié la philosophie ni la médecine pour avoir de pareilles idées. Elles peuvent venir à l'esprit de tout le monde, et sont par conséquent du domaine de la littérature en général, de la comédie en particulier. Mais le doute me prend, et je crains que le Sicilien Alkimos, auquel Diogène Laerce emprunte ces citations sans les vérifier, ne les ait ou fabriquées lui-même ou plutôt puisées dans un des nombreux ouvrages apocryphes mis sous le nom d'Épicharme, lorsque je vois un poète, un faiseur de comédies se livrer à de purs exercices de dialectique. C'est le cas de ce fragment, le plus long de ceux qu'on attribue à notre poète :

« Oui, les Dieux ont toujours été, et jamais ils n'ont cessé d'être. Les choses dont je parle se présentent à nous, toujours les mêmes et toujours dans les mêmes choses. — Mais on dit que le chaos a préexisté aux Dieux. — Et comment cela? Car il est impossible que rien de premier provienne d'un autre être, et, par Jupiter! il n'y

1. Cela rappelle, au moins pour le ton, les vers célèbres du philosophe éléate Xénophane contre l'anthropomorphisme : « Si les bœufs et les lions avaient des mains, si avec ces mains ils peignaient et faisaient des ouvrages comme les hommes, ils représenteraient les Dieux avec des formes et des corps semblables aux leurs; les chevaux les feraient semblables aux chevaux, les bœufs aux bœufs. » (*Fragm. phil. Græcorum*, p. 102, éd. Didot.)

a ni premier ni second dans les objets dont nous parlons. Considère en effet [1]. Prends un nombre, celui que tu voudras, pair ou impair, ajoutes-y un autre nombre ou ajoute-le à lui-même, te paraît-il rester le même nombre? — Non, certes. — De même, si à la mesure d'une coudée tu ajoutes quelque autre longueur ou que tu en retranches quelque chose, cette mesure te semblera-t-elle la même qu'auparavant? — Nullement. — Eh bien! considère ceci : *regarde* les hommes; l'un croît, l'autre décroît; nous sommes tous en tout temps dans le changement. Or ce qui change selon la nature et ne demeure jamais dans le même état doit être différent lui-même de ce qui a passé. Donc, toi et moi, nous étions autres hier, nous sommes autres aujourd'hui, nous serons autres demain, et jamais dans un seul moment nous ne sommes les mêmes, d'après ce raisonnement. »

Cette dialectique me paraît aussi étrangère au temps d'Épicharme [2] qu'elle est contraire à l'esprit de la poésie et à l'art dramatique. Sans doute, Zénon l'Éléate n'est

1. Ici commence un autre ordre d'idées : ce qui ferait croire que ce fragment est composé de deux morceaux rapportés; ou bien l'auteur, quel qu'il soit, ne savait pas raisonner.

2. Dans l'article de la *Revue des Deux-Mondes* déjà cité : *Un poète comique philosophe*, M. Jules Girard avance, sur la foi de Plutarque, qu'Épicharme avait inventé un argument, l'*argument de l'accroissement*, qui, adopté par Chrysippe et les stoïciens, était resté dans les écoles. — J'en doute, et Plutarque m'est un assez médiocre garant du fait. Qu'un de ces hommes qui, à la fin du IVe siècle ou dans le IIIe, perdaient leur temps et mettaient leur industrie à fabriquer des arguments spécieux, ait mis en forme, comme disent les logiciens, quelques lignes versifiées qui étaient peut-être d'Épicharme, mais qui aussi pouvaient être de ses contrefacteurs, cela suffit pour expliquer le dire de Plutarque. Mais c'était ce personnage éristique qui avait logiquement inventé l'argument en lui donnant une portée générale et en le présentant comme une des formes de la pensée discursive. Épicharme, en admettant que le texte ainsi transformé fût originairement de lui, n'avait fait que ce que font la plupart des hommes qui, comme M. Jourdain, font de la logique ou de la rhétorique sans le savoir.

pas loin et va bientôt donner l'exemple de ces argumentations subtiles et captieuses qui firent une si belle fortune en Grèce dans la seconde moitié du ve siècle et plus tard. Mais les pythagoriciens ne raisonnaient guère; ils procédaient plus par affirmation que par démonstration; et si Alkimos, aveuglé par son patriotisme sicilien, n'eût voulu, de parti pris, revendiquer les doctrines de Platon pour un de ses compatriotes, il aurait pu soupçonner que la main de quelque auteur attique avait passé par là, ou que ce morceau avait été écrit à l'imitation des socratiques. Cela est bien plus sensible encore dans le fragment qui me reste à traduire.

« Le chant de la flûte te paraît-il quelque chose? — Oui. — L'homme est donc un chant de flûte. — Nullement. — Eh bien! voyons : le bien est une chose qui existe par soi, et quiconque l'apprend, je dis qu'il devient bon. — Oui, comme celui qui a appris à jouer de la flûte est flûtiste, celui qui a appris à danser, danseur; à tisser, tisseur; en un mot, comme quiconque a appris quelque chose, il n'est pas l'art lui-même, mais artiste. »

Je dis qu'Épicharme n'a jamais mis ce passage, non plus que le précédent, dans une comédie, qu'il ne l'a même jamais écrit : j'en prends à témoin Alkimos lui-même et Diogène qui cite Alkimos, au lieu de consulter les comédies d'Épicharme. Car ils avouent, sans paraître s'en douter, que l'auteur de ces dissertations versifiées était un faussaire, en terminant leurs citations du prétendu Épicharme par ces vers :

« Comme je le crois, — et je crois ce qui nous est manifeste, — on se souviendra un jour de ces discours que je tiens. Et quelqu'un s'emparant de mes vers et les dépouillant du mètre pour les orner d'un autre habille-

ment et de pourpre, invincible se montrera facilement victorieux de ses adversaires. »

Ne dirait-on pas, ajoute naïvement le bon Diogène, qu'Épicharme écrivait ainsi par une sorte de divination? En effet, à moins d'avoir le don de seconde vue, le comique sicilien ne pouvait prédire Platon et ses dialogues un siècle à l'avance. Si donc celui qui a écrit cette belle prédiction est le même que celui qui a écrit les dissertations précédentes, on peut en conclure hardiment que c'est le prétendu Épicharme qui a pillé Platon, et non Platon qui a pillé Épicharme. C'est, en effet, assez l'habitude des prophètes de ne prédire que le passé [1].

Je n'hésiterais donc pas à me prononcer contre l'authenticité de pareils fragments, lors même que je ne saurais point qu'il y avait toute une littérature pseudo-épicharmique. Mais l'existence de cette littérature est un fait constant. Athénée, au XIVe livre de son *Banquet des Savants*, nous parle des ψευδεπιχάρμεια, des hommes qui ont fabriqué les poésies attribuées à Épicharme (οἱ τὰ εἰς Ἐπίχαρμον ἀναφερόμενα ποιήματα πεποιηκότες); et parmi ces faussaires qui n'étaient pas des hommes sans illustration, il cite le joueur de flûte Khrysogonos. Et ce n'est pas simplement son opinion personnelle qu'il donne; il

1. M. J. Girard (*l. l.*) ne veut pas « chercher quel est ce lutteur, annoncé peut-être après coup, et par conséquent si la prédiction est authentique. » Mais cela est pourtant de conséquence. Si tous les textes dont on ne sait comment expliquer la place dans des comédies viennent tous d'une seule et unique source, d'un ouvrage en 4 livres d'Alkimos contre Platon, et si ce compilateur trahit lui-même ou sa mauvaise foi ou celle des faussaires qu'il copie par une citation évidemment forgée, quel compte peut-on faire sur les textes qu'on lui emprunte? — Quant à ceux qui, à la suite, je crois, de Grysar, ne voient dans le dernier passage qu'une sorte d'*exegi monumentum*, il faut dire qu'ils ont bien mal lu ce texte, s'ils n'y reconnaissent pas une prédiction, et qui, plus est, une prédiction vérifiée par l'événement.

ne parle que d'après Aristoxène, qui attribuait à ces faussaires la *République* (Πολιτεία), mise sous le nom d'Épicharme; que d'après Philokhoros, qui leur attribuait la *Règle* (τὸν Κανόνα) et les *Sentences* (τὰς Γνώμας); que d'après Apollodoros enfin, qui, dans ses *Histoires*, répétait le même jugement que Philokhoros et Aristoxène. Outre ces ouvrages, l'*Antiatticista*, publié par Bekker, mentionne comme attribué à Épicharme un *art culinaire* (ἐν τῇ ἀναφερομένῃ εἰς Ἐπίχαρμον Ὀψοποιίᾳ) [1], et Athénée un *Khiron*, qui était peut-être un poème médical, mais qui pouvait bien être aussi, comme le *Khiron* courant sous le nom d'Hésiode, un poème gnomique ou sentencieux, s'il n'était pas le même ouvrage que les Γνῶμαι sous un autre titre. Tous ces recueils poétiques, dans lesquels je ne nie pas d'ailleurs qu'on n'eût glissé beaucoup de vers des comédies du Sicilien, étaient aussi authentiques que les mémoires (ὑπομνήματα) cités par Diogène, dans lesquels Épicharme avait disserté sur la nature (φυσιολογεῖ), sur la morale (γνωμολογεῖ), sur la médecine (ἰατρολογεῖ), et auxquels il avait ajouté des acrostiches pour témoigner, nous dit Diogène, que ces traités étaient bien de lui [2] : preuve évidente, au con-

1. Est-ce à l'imitation de ce poème qu'Ennius, qui avait aussi écrit un *Epicharmus*, où se trouvent quelques idées des fragments cités par Alkimos, avait fait ses *Heduphagetica?*

2. Καὶ παραστιγίδια ἐν τοῖς πλείστοις τῶν ὑπομνημάτων πεποίηκεν, ἐν οἷς διασαφεῖ ὅτι αὐτοῦ ἐστι τὰ συγγράμματα (*Diog.*, liv. VIII, ch. III). M. J. Girard tourne à l'avantage de sa thèse : *Un poète comique philosophe*, l'existence de ces écrits pseudo-épicharmiques. Si Chrysogonos, si Axiopistos et d'autres faussaires ont mis sous le nom d'Épicharme des ouvrages plus ou moins scientifiques, c'est qu'il y en avait d'analogues d'Épicharme, ou tout au moins la croyance traditionnelle d'Épicharme philosophe et savant favorisait cette éclosion d'œuvres apocryphes. Je ne saurais admettre ce raisonnement. Épicharme vécut du temps du pythagorisme, il était de Cos, célèbre par son école de médecine, cela suffisait pour le transformer sur les plus légères apparences en savant et en philosophe.

traire, qu'ils étaient supposés, pour quiconque est un peu au courant des habitudes des faussaires.

Le seul témoignage vraiment ancien que nous ayons de l'esprit philosophique d'Épicharme (et ce témoignage n'est qu'apparent), c'est un mot de la *Métaphysique*, assez obscur pour nous; car on n'ira pas chercher, je suppose, une théologie bien profonde dans cette doctrine que Ménandre prête au poète sicilien : « Épicharme disait que les dieux sont les vents, l'eau, la terre, le soleil, le feu, les étoiles [1]. » Qu'est-ce donc que nous dit Aristote ? Quelle doctrine attribue-t-il à Épicharme ? Aucune; mais, ayant écrit (qu'Empédocle, Anaxagore, Parménide, Démocrite) « disent des choses vraisemblables, mais ne disent pas des choses vraies », il ajoute : « il convient mieux de parler ainsi que comme fait Épicharme contre Xénophane [2] ». Ce qui suppose simplement quelque parole violente du comique contre le philosophe. Il reste que le nom d'Épicharme se trouve cité dans la *Métaphysique*, ce qui ne suffit pas pour prouver son esprit philosophique et scientifique.

Nous savons d'ailleurs en quoi l'on doit faire consister sa philosophie et sa science dans ses comédies. On pour-

1. Ὁ μὲν Ἐπίχαρμος τοὺς θεοὺς εἶναι λέγει
Ἀνέμους, ὕδωρ, γῆν, ἥλιον, πῦρ, ἀστέρας.
(*Fr. inc.*, X.)

2. La dure et violente parole d'Épicharme contre Xénophane, laquelle Aristote ne voulait pas imiter en réfutant les erreurs de ses devanciers, était peut-être traditionnelle : elle pouvait aussi se rencontrer dans une comédie. Dans tous les cas, je ne vois pas pourquoi les deux mots εἰς Ξενοφάνην paraissent à Bernhardy étrangers à ce passage. Est-ce parce que ce critique, dans sa liste chronologique des auteurs, place les débuts d'Épicharme en 500 et les poésies philosophiques de Xénophane en 477? Mais, outre qu'on n'est pas obligé d'accepter cette chronologie, Épicharme pourrait avoir prononcé la parole à laquelle Aristote fait allusion, soit dans une conversation, soit dans une pièce de théâtre. Mort plus que nonagénaire en 454, il a dû connaître le philosophe-poète de Colophon?

rait s'y tromper en lisant dans la biographie de Pythagore par Jamblique : « On dit qu'Épicharme fut aussi un des disciples du dehors sans faire partie de la corporation, et qu'étant venu à Syracuse, il dut, à cause de la tyrannie de Hiéron, s'abstenir de philosopher ouvertement et mit en vers les pensées des Pythagoriciens, ne publiant qu'à la dérobée, sous forme de plaisanterie, les dogmes du maître [1]. » Heureusement Jamblique se corrige, et jusqu'à un certain point explique ce qu'il faut entendre ici par Πυθαγόρου δόγματα, lorsqu'il écrit ailleurs dans la même biographie : « Tous ceux qui veulent débiter quelque moralité ou sentence sur les choses de la vie (γνωμολογῆσαί τι τῶν κατὰ τὸν βίον) empruntent les pensées d'Épicharme et l'on peut les retrouver dans presque tous les philosophes. » La science et la philosophie d'Épicharme consistaient donc en brèves et piquantes sentences, comme il s'en rencontre tant dans les comiques. La plupart du temps, c'était de ces paroles d'or de la morale courante et pratique, qui ne supposent d'autre philosophie que l'expérience de la vie :

« Sois sobre et souviens-toi de te défier : ce sont les nerfs de la sagesse. — De tout bois on fait un carcan ou un dieu. — Les dieux nous vendent au prix de la peine tous les biens qu'ils nous donnent. — Je ne désire pas mourir, mais il ne m'importe d'être mort. — Beaucoup de débiteurs, peu de payeurs. — Mortel, il faut avoir les pensées d'un mortel. — L'application produit plus de bien qu'une heureuse nature. — Ce n'est pas quand la chose est faite, mais avant, que le sage délibère. »

Tantôt ces sentences prennent un caractère plus relevé,

1. Μετὰ παιδιᾶς κρύφα ἐκφέροντα τὰ Πυθαγόρου δόγματα.

et l'on y sent passer comme un souffle de philosophie et d'idéalisme pythagoricien.

« L'esprit voit, l'esprit entend : tout le reste est aveugle et sourd [1]. — Le caractère des hommes, voilà leur bon ou leur mauvais Génie. — Personne, je pense, n'est volontiers méchant et malheureux. — Il n'y a point de pays qui rende tous ses habitants bons ou méchants. — La tranquillité, ô femme, est chose délicieuse et habite près de la tempérance. — La nature humaine n'est qu'une outre gonflée de vent. — C'était uni; c'est séparé maintenant; et sont retournés d'où ils étaient venus, la terre à la terre et l'esprit en haut (dans le ciel); qu'y a-t-il de déplorable? »

Les textes suivants sont d'une authenticité plus douteuse : Clément d'Alexandrie les a pris vraisemblablement dans les recueils gnomiques qui avaient cours; mais ils n'expriment d'ailleurs que des pensées qui auraient pu se rencontrer dans Épicharme ou dans tout autre poète, fût-il un poète comique. — Tu as l'âme pieuse; tu n'as aucun mal à craindre de la mort; l'esprit subsiste en haut dans le ciel. — Pur dans ton âme, tu es pur dans tout ton corps. — Une vie pieuse est pour les mortels le plus sûr de tous les viatiques [2]. — Ces brèves

1. J'admettrais volontiers que ce vers :

Νόος ὁρῇ καὶ νόος ἀκούει, τ' ἄλλα κωφὰ καὶ τυφλὰ,

a été calqué sur celui-ci de Xénophane :

Οὖλος ὁρᾷ, οὖλος δὲ νοεῖ, οὖλος δέ τ'ἀκούει.

Mais l'explication de Welker, admise par M. Girard, me paraît bien tirée par les cheveux. Épicharme aurait opposé ainsi l'opinion pythagoricienne sur la distinction de l'âme intelligente et du corps au panthéisme éléatique, qui voyait dans toutes les opérations de l'intelligence et des sens la divinité elle-même une et indivisible!! Et le rapport des deux vers quant à la facture mettrait en relief cette opposition!!

2. Si je traduis par le mot latin *viatique* le terme grec qui signifie

sentences, comme on le voit, n'offrent rien de pareil à ces développements dialectiques, que les modernes ont bénévolement acceptés pour des fragments d'Épicharme, sur la foi de Diogène, s'appuyant lui-même sur l'autorité d'Alkimos, un inconnu. La philosophie ainsi présentée ne jure point avec l'esprit de la comédie, et l'on pourrait en trouver une toute pareille dans les grands comiques anciens ou modernes, sans qu'on fût en droit d'en rien conclure sur leur froideur d'esprit et leur pédantisme.

La question ainsi déblayée, il nous reste à voir ce que pouvait être la comédie d'Épicharme. Nous savons certainement que, concurremment avec Phormis, et sans doute avec plus de génie que Phormis, il fit un art véritable de la comédie, qui n'existait jusqu'alors qu'en germe, à l'état de dispersion, dit Platonius, et j'ajoute à l'état d'enveloppement. A l'état d'enveloppement : car la tragédie et la comédie, le sérieux et le burlesque, comme cela se voit dans le drame satyrique, paraissent avoir fait d'abord un tout confus, d'où Thespis et, s'ils ont existé, Susarion et Anthéas de Rhodes[1] les avaient encore mal dégagés. Comme Thespis mêlait le burlesque à la

provisions de route ou de voyage, c'est que l'Église a consacré ce terme pour désigner le dernier voyage, celui qui mène à l'éternité, et qu'Épicharme me paraît avoir parlé du même voyage final.

1. On ne sait vraiment ce qu'a fait pour la comédie ou pour l'art dramatique cet Anthéas, mentionné par Athénée. Ce qui n'empêche pas Collin d'écrire : « Un troisième créateur, après Thespis et Épigène de Sicyone, du drame complexe (tragique et comique à la fois), c'est le compatriote, le contemporain, le parent de Cléobule, un des sept sages, Anthéas de Rhodes, directeur de troupe, acteur et poète trop oublié, quand il s'agit des origines du théâtre grec. Agé déjà et fort riche, il se mit à célébrer sans relâche les fêtes de Bacchus avec des compagnons de plaisir qu'il entretenait. Tous, ils portaient toujours le costume des ministres de Bacchus. Un fait grave, c'est la liberté qu'il s'arrogea de donner des représentations à volonté ; c'est une sorte de sécularisation des spectacles, le plus souvent chez les Grecs inséparables des grandes solennités religieuses. On lui attribue aussi l'invention et l'emploi de

tragédie, Susarion et Anthéas, empruntant vraisemblablement leurs sujets à la tradition mythologique, qui était toute l'histoire et à peu près toute l'expérience de leur temps, devaient laisser subsister dans leurs essais dramatiques bien des éléments peu compatibles avec l'esprit comique, « ennemi des soupirs et des pleurs ». A l'état de dispersion; car si la comédie était partout, au fond des fêtes religieuses, comme dans les colloques plus ou moins spirituels et plaisants qui étaient venus s'y mêler, elle ne consistait que dans une série de scènes décousues sans rapport les unes avec les autres, comme sans but déterminé. Au lieu de se disperser ainsi à l'aventure, les différentes scènes, grâce aux innovations de Phormis et d'Épicharme, apprirent à se lier vraiment les unes aux autres, à se subordonner plus étroitement à un sujet, à développer une action. C'est ce qu'Aristote paraît vouloir dire, lorsqu'il écrit que « Phormis et Épicharme introduisirent la fable comique, et qu'ainsi cette partie de l'art est d'origine sicilienne ». Cette explication n'offre, ce semble, aucune difficulté; mais elle n'est pas assez savante, à ce qu'il paraît.

Grysar est venu, qui, au lieu de prendre les mots « comédie dispersée, κωμῳδία διερριμμένη », dans leur sens large et tout littéraire, les a pris dans un sens précis, étroit et tout matériel, que la vue de certains vases peints de Sicile et d'Italie lui a suggéré. En voyant représentées par ces peintures l'estrade de Bacchus où l'on montait par une échelle, et des petites scènes comiques, comme Jupiter entrant chez Alcmène, Hercule combat-

vers rythmiques familiers, voisins de la prose, et la composition de poèmes divertissants qu'il jouait avec ses amis. » (*Clef de la Comédie grecque*, p. 159.)

tant contre les Pygmées, et autres semblables, il s'est imaginé que ces scènes étaient originairement des comédies, et par conséquent que ces comédies avaient de petites fables (μικροὶ μῦθοι) et une action imparfaite ; que plusieurs de ces comédies ne représentaient chacune qu'un moment ou une partie d'une action légendaire plus étendue et plus complète; que c'était là ce que Platonius appelle la comédie dispersée, et qu'il suffisait de la réunir pour faire un tout véritable, une action conforme aux règles de l'art. Ainsi (et c'est l'exemple même qu'il cite de ces peintures et ces sculptures), l'enchaînement de Junon par Vulcain, sur un commandement de Jupiter, représenté par un artiste de la Sicile ou de la grande Grèce, formerait une de ces courtes et maigres fables mentionnées par Aristote; le tumulte et la querelle qui s'élevèrent dans l'Olympe à l'occasion de cet acte de sévérité et qui furent suivis de la retraite boudeuse d'Héphaistos, en formeraient une autre; le retour d'Héphaistos, ramené dans l'Olympe par Dionysos, qui l'a enivré et juché sur un âne, en formerait une troisième; et chacun de ces moments de la légende aurait été le sujet de quelqu'une de ces comédies imparfaites antérieures à Épicharme. Voilà, selon Grysar, la Κωμῳδία διεῤῥιμμένη. Épicharme vint, qui réunit en une seule les petites fables représentant les différents moments d'une même légende, et qui, pour nous en tenir à l'exemple choisi par Grysar, composa la fable de ses *Komastes* des trois fables suivantes : 1° l'enchaînement de Junon; 2° le tumulte qui s'éleva dans l'Olympe à ce sujet, et qui força Vulcain de s'exiler à Lemnos; 3° le retour burlesque de ce dieu et sa réconciliation avec les autres Olympiens. Son œuvre serait donc, dans cette hypothèse, d'avoir réuni

en une fable unique plusieurs fables partielles se rapportant au même sujet, mais jusqu'alors éparses; d'avoir composé une seule comédie, ayant une juste étendue, de plusieurs comédies, roulant sur une action incomplète en elle-même, et se renfermant par conséquent dans des limites et dimensions trop étroites. C'est ce qui a fait dire à Platonius que ce poète « le premier rassembla (fit un corps de) la comédie jusqu'alors dispersée en y mettant beaucoup d'art [1] ».

Cette explication très savante me paraît, je l'avoue, malgré tout son appareil d'érudition, aussi peu fondée que peu nécessaire. Admettons que les mots μικροὶ μῦθοι s'appliquent dans Aristote aussi bien à la comédie qu'à la tragédie, ce qui n'est pas : car Aristote semble dire qu'il n'y avait pas de fable dans les premiers essais de comédie. Admettons de plus (car je n'aime point à pressurer les mots, comme le fait Grysar pour l'expression διεῤῥιμμένη κωμῳδία; c'est le plus sûr moyen de ne pas entendre un texte); admettons, dis-je, qu'on ne doit pas prendre trop à la lettre les paroles de la *Poétique* sur l'origine de la comédie, et qu'en dépit de la proposition πρῶτος εἰσηγήσατο μῦθον, il y avait un embryon de fable, et par conséquent un commencement d'action, dans les œuvres éphémères et à demi improvisées des poètes des deux Mégare : s'ensuit-il que le meilleur moyen et le plus naturel de constituer l'action et la fable fût de mettre bout à bout plusieurs fables et plusieurs actions imparfaites, et que rassembler la comédie dispersée consistât simplement à rassembler les membres d'une même fable épars dans des œuvres différentes? Autant vaudrait dire,

1. Οὗτος πρῶτος τὴν κωμῳδίαν διεῤῥιμμένην ἀνακτήσατο πολλὰ προσφιλοτεχνήσας.

selon moi, que les tragédies dites *implexes* sont résultées de l'addition de plusieurs tragédies *simples* sur un même sujet. La constitution de la fable dut résulter du développement interne et d'une conception particulière de la comédie, non d'une simple juxtaposition. Car les mêmes données premières peuvent donner lieu ou à une fable écourtée qui existe à peine, ou à une fable d'une juste étendue, qui se soutient dans toutes ses parties, selon que l'on s'abandonne aux saillies capricieuses de la plaisanterie et de l'imagination, ou qu'on les contient et qu'on les règle en vue d'une fin déterminée, qui ne peut être autre dans la comédie que le développement d'une action ridicule. Supposons que les pièces antérieures à Épicharme et à Phormis fussent des espèces de *saturæ* ou de pots-pourris, dans lesquels il y avait, il est vrai, une fable embryonnaire et un commencement d'action, mais qui étaient surtout remplis par un flux de bons mots et de lazzis et par des chants lyriques plus ou moins appropriés soit à la fête de Bacchus, soit au sujet de la pièce. Les plaisanteries pleuvaient désordonnées, capricieuses; les chants venaient les couper ou les redoubler, et pendant ce temps la fable se développait, l'action marchait comme elle pouvait. Que firent Épicharme et Phormis? Ils s'attachèrent particulièrement à ce qui n'était qu'un accident dans ce déchaînement de la gaieté sollicitée par la licence de la fête ou de l'orgie, à ce que leurs devanciers ne traitaient que comme un accessoire, tandis qu'il était la chose principale et sans laquelle tout le reste n'est que vaine mascarade et qu'esprit perdu. Ils donnèrent une attention toute nouvelle et toute spéciale à la fable, fondement de l'action comique : c'est ce qui fait dire à Aristote que Phormis et Épicharme, surtout ce dernier, intro-

duisirent la fable dans la comédie. Dès lors l'action ne marcha plus à l'aventure; les scènes, au lieu de se succéder fortuitement, s'enchaînèrent; le décousu et le caprice cessèrent; et tout tendit à une même fin. C'est ce qui fait dire à Platonius qu'Épicharme fit un tout artistique de la comédie auparavant dispersée. Il n'y a pas plus de finesse à chercher dans son texte. Mais qu'était-ce que cette innovation? C'était la création même de la comédie, qui jusqu'alors s'était inutilement cherchée.

Voyons maintenant de quelle nature était cette fable. Ressemblait-elle à celle des comédies d'Aristophane ou à celle des comédies d'Antiphane et d'Alexis, ou à celle des comédies de Philémon et de Ménandre? Aristote nous indique indirectement la solution de cette question. Immédiatement après les mots : « Épicharme introduisit la fable dans la comédie; cette partie est donc d'origine sicilienne », il ajoute : « à Athènes, Cratès fut le premier qui renonça à la satire personnelle pour traiter des fables ou des sujets généraux (μύθους ἢ καθόλου λόγους)[1] ». Tous les critiques modernes infèrent de ce texte que Cratès ne fit en cela que suivre les comiques syracusains, et je crois inutile de raffiner ici avec Grysar et de distinguer les *Mythi* et les *Catholici logi*. Soit qu'Aristote emploie ces

1. La particule ἢ est-elle disjonctive ou explicative? et faut-il traduire : « traita des sujets fabuleux ou des sujets généraux », en séparant les uns des autres, ou bien : « traita des fables ou sujets généraux », en expliquant et déterminant le mot *fable* par le mot *sujets généraux?* Dans le premier cas, les μῦθοι désigneraient les sujets empruntés par Épicharme ou par Cratès à la tradition mythologique, et les καθόλου λόγοι, les sujets imaginés par le poète et qui avaient une portée générale. Dans le second cas, les μῦθοι seraient les histoires fictives sur lesquelles repose la comédie, que ces histoires soient traditionnelles ou non, et elles auraient pour caractère d'avoir une signification générale, d'être des καθόλου λόγοι. Grysar est pour le premier sens; j'incline pour le second sans rien décider. Toutefois je dois dire que l'interprétation stricte de ces quatre mots d'Aristote est indifférente à mes conclusions.

deux termes comme synonymes, le second expliquant le premier, soit que les *fables* signifient une chose et les *sujets généraux* une autre, cela n'a aucun intérêt pour l'objet de nos recherches. Car dans un cas comme dans l'autre, ce qui domine c'est que la comédie de Cratès, et par conséquent celle d'Épicharme s'éloigna du genre iambique ou arkhilokhien, et se désintéressa des passions et des événements du moment.

Il est trop évident d'ailleurs, vu les rapports de Phormis et d'Épicharme avec Gélon et Hiéron, que la comédie siciliote ne put être ni personnelle ni politique; la sûreté et l'autorité des tyrans ou chefs populaires ne s'accommodaient guère de la licence du théâtre. Non que les grands événements contemporains n'aient été touchés quelquefois, peut-être même peints en détail dans les pièces d'Épicharme. On peut en effet prouver le rapport de quelques-unes avec l'histoire contemporaine, par exemple des *Harpagai* ou *Rapines* avec les troubles qui agitèrent la Sicile de 496 à 488. Mais la comédie d'Épicharme ne prenait point parti, comme celle d'Aristophane, dans la mêlée des factions et des tendances politiques; elle ne se donnait pas la tâche de démontrer sensiblement que telle espèce, ou telle nuance de gouvernement était bonne et heureuse pour l'État, telle autre mauvaise et funeste ; et loin de s'arroger le droit de railler et de vilipender sur la scène des personnes vivantes avec leur masque, elle se gardait même d'insulter leurs noms. On peut prouver, par exemple, qu'Épicharme se moquait des grands mots d'Eschyle, son confrère à la cour de Hiéron, ou de son affectation pour certaines locutions extraordinaires; il parodia peut-être quelques pièces ou du moins quelques scènes du grand tragique; il ne le

prit jamais à partie comme un ennemi; il s'abstint même de le nommer [1]. La muse d'Épicharme eut donc une tendance générale, riant des travers qui se retrouvent partout aux différents degrés de la vie sociale. Jusqu'ici Collin et du Méril, que je suis en grande partie, s'accordent entre eux et avec Ol. Müller et Bernhardy. Mais ils se séparent bientôt. Selon Collin, Épicharme inventa non seulement la comédie purement grecque, mais encore la comédie de mœurs ou la comédie humaine par excellence, dont l'essence est de railler agréablement et innocemment les vices et les travers des hommes, sans jamais attaquer personne en particulier. Il aurait donc devancé non seulement Cratès, non seulement Antiphane, mais Ménandre, de tout point. Car, outre que sa comédie se serait principalement attachée à peindre les mœurs et les caractères, elle se serait encore passée (chose qui me paraît incroyable) du chœur, cette œuvre de fantaisie si favorable à la satire personnelle. Au contraire, aux yeux de du Méril, Épicharme ne serait qu'un esprit froid et observateur, qu'un pédant philosophant à contre-temps dans des comédies toutes pédagogiques. Au lieu de cette belle et fière liberté, réglée uniquement par la raison et par l'amour du vrai, que lui prête Collin, du Méril veut qu'il ait été arrêté dans son essor et par la froideur de son esprit philosophique, et par les habitudes de discipline et d'aristocratie routinière des Doriens, et par la peur de déplaire aux maîtres de Syracuse. « Le jour, dit-il, où il ne lui fut

1. Si Épicharme se moqua d'Héraclite dans une pièce qui avait son nom pour titre, ce qui n'est rien moins que certain, s'il maltraita Xénophane, comme le donne à croire un mot d'ailleurs assez obscur de la *Métaphysique*, il faut remarquer que ni Xénophane ni Héraclite n'étaient des citoyens de Syracuse. Ces personnalités n'infirmeraient donc en rien mon affirmation.

plus permis d'être libre et insolente à son aise, la comédie bachique était impossible... Elle dut modifier son ton et ses allures... De personnelle et acariâtre qu'elle était, elle se fit générale et sermonneuse, attaqua le vice avec acharnement et ménagea le plus possible les vicieux. La scène ne fut plus sur des planches à Mégare [1] ou à Syracuse, et ne reproduisit plus comme dans une glace grossissante les sottises qui se donnaient en spectacle dans les rues. Elle fut transportée sur un théâtre fictif, loin de la ville, souvent plusieurs siècles en arrière; et pour ménager plus complètement les susceptibilités chatouilleuses des autorités constituées, on y représentait de préférence des héros et des dieux. » Mais où pouvait se trouver le comique, dans des drames ainsi conçus? « La parade, continue du Méril, occupait une place considérable dans le théâtre dorien; les personnages de la plus haute condition y affectaient des sentiments grossiers, des mœurs brutales et cyniques; ils recherchaient les termes malsonnants qui n'appartiennent qu'à la canaille, et donnaient à la prose plate et bête le sublime systématique et les élégances prétentieuses d'une poésie élevée... Le burlesque, tel était l'élément principal, le caractère distinctif de la comédie d'Épicharme. »

Que tel eût été le caractère de la comédie dorienne en général, s'il en avait existé une, je ne saurais le nier ni l'affirmer : en histoire, on raisonne sur des faits constatés, non sur des possibilités. Mais il n'y eut point de comédie dorienne à proprement parler; il n'y eut que la comédie mégarique et la comédie sicilienne, aussi différentes l'une

1. Il faudrait dire de quelle Mégare on veut parler. Ce qui est vrai de la Mégare de Sicile est l'antipode de la vérité pour la Mégare de Grèce.

de l'autre que les circonstances dans lesquelles elles se sont développées. L'une ne paraît avoir été qu'une longue saturnale, souvent cruelle et impitoyable dans ses jeux et ses plaisanteries d'esclaves émancipés : à peine peut-on la ranger dans le domaine de l'art, quoiqu'elle doive être considérée comme le point de départ de toute la comédie grecque. L'autre, correcte et modérée, quoique non sans verve, est une œuvre complète en son genre, et si elle n'évitait pas les trivialités et les dictons populaires, on peut affirmer hardiment qu'elle fut étrangère aux violences et aux allures licencieuses de la comédie mégarique. Aussi du Méril, qui parle de mœurs brutales et cyniques, est-il obligé et a-t-il la bonne foi de convenir qu'on ne rencontre pas un seul fragment d'Épicharme obscène et positivement licencieux[1]. Le savant historien, dans tout ce qu'il a écrit sur la comédie sicilienne et sur son principal représentant, procède beaucoup trop à la façon de ceux qui font la philosophie de l'histoire. Se faisant tout d'abord une idée générale, peut-être vraie, peut-être fausse, du génie dorien, il en tire intrépidement les conséquences, comme si les Doriens de la Sicile étaient semblables à ceux de Sparte, lorsqu'il y avait déjà des différences si sensibles entre les populations doriennes de la Grèce proprement dite.

Pour moi, je pencherais volontiers du côté de Collin, quoique avec de grandes réserves; car il m'est impossible de ne pas tenir compte de la réputation de ce poète dans l'antiquité. Platon, qui devait s'y connaître en fait d'art

1. Le seul mot, à ma connaissance, qui rappelle les fonctions génératrices si souvent et si brutalement nommées par l'ancienne comédie attique, est le terme ἄγκυρα, ancre, pris métaphoriquement pour désigner les *pudenda* de l'homme.

et d'esprit, Platon, qui lisait Épicharme même, tandis que nous n'en possédons que des fragments conservés au hasard, et qui le lisait à côté des comédies d'Aristophane, écrit dans le *Théétète* : « Parmi les poètes, les deux qui occupent le sommet de la poésie sérieuse et celui de la poésie plaisante sont : Épicharme, le prince de la comédie, et Homère, le prince de la tragédie[1]. » Un pareil rapprochement est bien significatif, ce semble, dans la bouche d'un Grec, lors même que nous ne saurions point d'ailleurs qu'Épicharme brillait par l'art et par l'invention[2]. Loin d'être un lourd pédant sermonneur, comme le veut du Méril, Épicharme semblait à Cicéron, autre connaisseur, un homme fin et plein de sel (acutus, nec insulsus). Et, de plus, il devait avoir beaucoup de verve, de mouvement et d'entrain, comme l'indique l'expression d'Horace : *properare*. Il est vrai qu'elle ne semble à du Méril désigner que la négligence d'une composition hâtive. Mais le savant historien fait ici un contre-sens pour le besoin de sa cause[3]. Horace ne peut marquer par le mot *properare* qu'une qualité et non un défaut, ou bien il manque de logique et ne sait pas écrire. Il suffit pour s'en convaincre de remettre à sa place le vers où l'auteur de l'*Épître aux Pisons* emploie cette expression : « Toutes les fois, dit-il, qu'on dispute sur le rang (et le mérite relatif) de nos poètes, Pacuvius emporte la réputation de docte vieillard, Accius de vieillard plein d'élévation; on dit que la toge d'Afranius n'aurait pas été mes-

1. Καὶ τῶν ποιητῶν οἱ ἄκροι τῆς ποιήσεως ἑκατέρας, κωμῳδίας μὲν Ἐπίχαρμος, τραγῳδίας δ' Ὅμηρος.
2. *Platonius*, loco laudato, p. 55, n° 1.
3. Il faut rendre à chacun ce qui lui est dû. C'est Bergk qui a proposé ce faux sens de *properare* (*Comm. de rel. com. att.*, p. 146, dans une note).

séante sur les épaules de Ménandre, que Plaute se hâte à la manière du Sicilien Épicharme, que Cécilius l'emporte par l'énergie et Térence par l'art :

> Ambigitur quoties uter utro sit prior, aufert
> Pacuvius docti famam senis, Accius alti;
> Dicitur Afrani toga convenisse Menandro,
> Plautus ad exemplar Siculi properare Epicharmi,
> Vincere Cæcilius gravitate, Terentius arte.

Puisque toutes les autres expressions expriment une qualité, celle de *properare* appliquée à Épicharme et à Plaute ne peut marquer autre chose. Il n'importe qu'Horace fasse peu de cas de Plaute, de ses plaisanteries et de sa versification (modos, sales Plautinos). Il ne donne pas ici son propre jugement, mais celui des critiques latins qui distribuaient les rangs et les talents entre les auteurs. Donc le mot de *properare* désigne la verve, le mouvement, l'entrain qu'Épicharme, comme Plaute, déployait dans ses comédies. Toute la difficulté est de savoir en quoi consistait cette verve aux yeux des critiques ironiquement cités par Horace. Était-elle dans la composition dramatique, ou dans la vivacité du dialogue et du style? Question qui reste sans réponse en l'absence des monuments.

Il me paraît donc aussi oiseux que téméraire d'essayer comme du Méril des appréciations nécessairement arbitraires du talent d'Épicharme ou de chercher comme Collin à justifier celles des anciens : les données nous manquent pour cela, et nous sommes réduits à enregistrer les jugements des critiques de l'antiquité sans pouvoir les contrôler. Aussi bien la question du plus ou moins de talent d'Épicharme n'est-elle pas la plus importante pour nous. Ce que nous voudrions surtout savoir

ou du moins entrevoir, c'est la constitution et la nature de la comédie, telle qu'il l'avait faite. Y avait-il des chœurs et qu'était-ce que ces chœurs dans des pièces tout impersonnelles? Quels étaient les sujets habituels traités par le poète sicilien et par ses confrères, et quel genre de comique était approprié à ces sujets? De quelle manière et dans quelle mesure la peinture des mœurs se glissait-elle dans les comédies mythologiques qu'affectionnait Épicharme? Peut-on s'assurer enfin qu'abandonnant la parodie de la fable, il ait composé quelques comédies de mœurs ou de genre?

Du Méril se rapproche de Collin en ce qu'il supprime le chœur des comédies d'Épicharme; il s'en sépare en ce qu'il y laisse subsister quelque chose d'analogue au chœur. « Les dithyrambes [1] licencieux des Bacchanales, dit-il, ne convenant pas plus à ces comédies pédagogiques qu'Épicharme avait dans la pensée, qu'à son esprit observateur et froid, ce fut l'épisode dont, à l'exemple de ses devanciers [2], il fit la pièce. Il donna comme eux plus de suite, plus d'unité, plus de corps à ces dialogues désordonnés que chacun avait improvisés au hasard. Il conserva seulement les cortèges bariolés en possession d'amuser le public; mais il les rendit moins arbitraires; il en régularisa les costumes et il les appropria à son sujet. Tous les masques devinrent des acteurs, néces-

1. J'ai déjà eu occasion de relever cette confusion : les chants phalliques et les dithyrambes ne sont nullement la même chose.

2. Il serait plus vrai de dire « à l'exemple des tragiques ». Il n'est pas certain, quoiqu'il soit très probable, que déjà l'épisode tendit à devenir le principal dans les devanciers immédiats d'Épicharme, à supposer qu'il ait eu des devanciers. Mais ils ne faisaient que suivre en cela l'exemple des tragiques qui, sur ce point, avaient pris les devants. A partir du moment où Thespis introduisit un acteur en face du chœur, l'épisode tendit à devenir le corps même de la tragédie.

saires au moins comme accessoires, et ils parurent à ce titre sur le théâtre. La plupart de ces nombreux figurants ne pouvaient cependant jouer un rôle bien actif; ils ajoutaient seulement à la dignité des vrais personnages et à l'intérêt du spectacle. Ainsi *le Mariage d'Hébé* finissait, à l'instar de tous les mariages, par un grand banquet, et les spectateurs auraient été surpris avec raison de n'y pas voir assister tous les dieux de l'Olympe avec leur appareil de fête : Épicharme cherchait à employer profitablement ces restes des anciennes pompes, et à n'en pas décorer seulement le théâtre comme d'une tapisserie à personnages. Le plus souvent, sans doute, ils participaient réellement à la pièce par des chants ou des danses mimiques, non dans un intermède plus ou moins inutile qui en eût retardé la marche, mais dans une scène inhérente au sujet, qui concourait au dénouement. Dans la comédie célèbre entre toutes dont nous venons de parler, Minerve accompagnait sur la flûte une danse de Castor et de Pollux, où se mêlaient probablement plusieurs personnages en sous-ordre; et dans une autre, *le Glorieux* [1] (Περίαλλος), Sémélé dansait au son de la cythare avec ses compagnes. Cette multiplicité d'acteurs permettait de traiter des sujets plus variés et d'introduire plus de mouvement dans l'action : le dialogue ne fut plus une sorte de duel monotone entre deux interlocuteurs, également spirituels et mordants; les scènes se diversifièrent, se compliquèrent, et aucune tradition littéraire, aucune convention théâtrale, comme à Athènes, n'empêchait

1. Nous verrons s'il n'y a pas de bonnes raisons pour traduire *la Glorieuse*. Quant à la traduction latine de Mullach, *Eximius*, elle ne veut absolument rien dire. Celle de M. J. Girard, *l'Homme supérieur*, me paraît un contresens.

tous les personnages d'y prendre la parole. » Ce n'est là qu'une suite d'hypothèses, je le sais, mais elles me paraissent extrêmement vraisemblables. Car le chœur ne pouvait complètement disparaître, ni sitôt, d'un genre auquel il avait donné naissance. Et, d'un autre côté, on ne comprend pas ce qu'eût été un chœur aristophanesque dans des comédies non personnelles et non politiques, telles qu'étaient nécessairement celles du client et du protégé de Hiéron.

Précisons autant que faire se pourra. Nulle trace d'éléments lyriques ni de chœurs proprement dits, soit dans nos fragments, soit dans les allusions que font les anciens à la comédie sicilienne. Mais à défaut de chants avec strophes et antistrophes, dont les fragments d'Épicharme ne laissent voir aucune trace évidente, nous savons par les anciens qu'il y avait certainement des danses dans *les Noces d'Hébé* et dans la pièce intitulée Περίαλλος; et l'on induit très légitimement des vases peints, comme nous le verrons plus tard, que *les Komastes* se terminaient par une procession de Satyres et de Silènes, ramenant Vulcain dans l'Olympe. On peut inférer de ces faits, vu la passion des Siciliens et singulièrement des Syracusains pour l'orchestique, qu'il y avait quelque chose d'analogue dans toutes les comédies d'Épicharme et de ses rivaux : ces comiques ne pouvaient se priver de gaieté de cœur d'un tel élément d'amusement pour le public et de succès pour eux-mêmes. Que ces processions et danses n'aient été que des ballets mimiques sans paroles, cela n'est pas impossible; mais cela est fort improbable. En général, chez les Grecs, les danses ne se séparaient pas plus du chant que de la musique. On dansait et l'on chantait les dithyrambes; on dansait et l'on chan-

tait les hymnes phalliques; on dansait et l'on chantait les épinices de Pindare et à peu près toutes les poésies lyriques : il serait bien extraordinaire qu'on eût dérogé à cet usage dans la patrie de Stésichore. Je m'étonnerais donc, sans toutefois nier absolument le fait, qu'Épicharme n'eût mis dans ses comédies que des danses muettes et animées seulement par une vive pantomime. Celle de Castor et de Pollux, dans *les Noces d'Hébé*, pourrait, à première vue, sembler de ce genre. Mais lorsque je fais réflexion que le mariage n'allait guère sans les cris : Hymen, ô hyménée! ou sans l'épithalame, je me sens porté à supposer que Castor et Pollux avec d'autres demi-dieux ou héros dansaient en chantant l'éloge des vertus de l'époux, tandis que les Muses dansaient en chantant avec d'autres nymphes l'éloge des vertus de la fiancée [1]. Dans la comédie appelée Περίαλλος, Sémélé chantait en dansant avec ses compagnes ses espérances et ses rêves ambitieux [2]; peut-être quelque songe flatteur analogue à celui qui, dans le *Prométhée*, visite toutes les nuits la couche innocente d'Io. Enfin je ne puis me figurer dans *les Komastes* le cortège des Satyres ramenant triomphalement dans l'Olympe Vulcain ivre et ballotté sur son âne, sans entendre dans mon imagination les chants burlesques par lesquels ils célébraient en

1. Il me paraît indubitable qu'Épicharme, qui d'après ses fragments n'oublie jamais ce qui rappelle le kômos ou le festin de fête, a représenté tous les détails habituels des festins qui accompagnaient la célébration de la fête nuptiale. L'unique question peut être ici de savoir comment était formé le chœur des jeunes gens, comment celui des jeunes filles. Ma supposition répond à cette question et n'a rien en soi que de vraisemblable. Ainsi la danse de Castor et de Pollux se relie intimement au sujet même du drame comique.

2. Une supposition encore, mais qui paraîtra fondée, si l'on consent à traduire Περίαλλος par *la Glorieuse*, comme je crois qu'on doit le faire. La Glorieuse serait alors Sémélé elle-même.

gambadant et la ruse de Bacchus et le retour de l'illustre boiteux [1].

Mais de ce que l'élément choral ne manquait pas à la comédie sicilienne, il ne s'ensuit pas qu'elle eût le chœur, comme la comédie attique du ve siècle. Ce qui caractérise le chœur dans Aristophane et ses rivaux, c'est d'abord sa présence continue dans l'orchestre, une fois qu'il a fait son entrée; c'est ensuite sa composition; il est formé d'un nombre invariable d'exécutants, et ils sont tous des personnages anonymes, dont toute la fonction est d'assister à la pièce, placés entre les vrais acteurs et les spectateurs, sans être individuellement l'un ni l'autre. Quant au chœur, pris dans son ensemble, il n'est acteur que par métaphore; il est vrai qu'il sermonne, qu'il conseille, qu'il supplie, qu'il menace, et que par conséquent il paraît intervenir par moments dans le drame comme un acteur véritable; mais toute son action s'évapore en paroles ou en chansons, parce qu'il est dans l'orchestre comme dans une enceinte infranchissable [2]; il ne se mêle aux acteurs que de la voix. Rien de pareil dans la comédie sicilienne, si nos inductions ne nous trompent pas. Ce que l'on pourrait, mais improprement, appeler le chœur, paraissait et disparaissait pour reparaître encore ou pour faire place à un autre, selon les besoins du drame; il n'avait donc qu'une existence intermittente. De plus, il

1. C'est ainsi qu'Homère appelle Vulcain, dans le XVIIIe chant de l'*Iliade*. περίκλυτος Ἀμφιγυήεις (vers 363, 393 et autres). — Il le nomme encore, vers 371, Κυλλοποδίων, qui a la même signification.

2. C'est pourquoi nous voyons souvent le chœur s'agiter, se démener sans agir effectivement. Ainsi, dans la tragédie, il n'aurait qu'un pas à franchir, ce semble, pour arrêter un crime; mais ce pas, il ne le franchit jamais. Même inertie forcée dans les comédies, à moins de mettre en face l'un de l'autre deux chœurs opposés, comme dans *Lysistrate*. Mais là encore toute son action consiste en paroles ardentes, mais sans effet.

n'avait point d'existence propre en tant que chœur; formé en partie de personnages qui avaient une part telle quelle dans l'action et qui, tour à tour acteurs et choristes — à supposer que l'orchestre et la scène fussent distincts à Syracuse comme à Athènes, — descendaient dans l'orchestre ou remontaient sur la scène, selon qu'ils avaient à danser et chanter, ou à reprendre leur rôle dans le drame comique, il variait nécessairement, toutes les fois qu'il reparaissait, et dans sa composition et dans le nombre des figurants. Donc il y avait, si l'on veut, des chœurs dans les comédies d'Épicharme, mais, à proprement parler, le chœur n'y existait pas, parce qu'il n'y possédait ni une existence propre et indépendante, ni une existence continue.

Je ne m'arrêterai pas à rechercher s'il ne devait pas résulter de là de graves différences dans la constitution du drame comique à Syracuse et à Athènes, ni si les divisions techniques en *prologue*, *épisodes*, *exode* [1], si justes lorsqu'on se borne à les appliquer à la comédie attique, ne perdent pas toute signification, appliquées à la comédie sicilienne. Mais il importe d'indiquer au moins en quelques mots les avantages qu'Épicharme et ses émules tiraient ou pouvaient tirer de l'emploi libre du chœur ou plutôt de l'élément choral. C'est une merveille sans doute que l'aisance avec laquelle l'imagination grecque s'est jouée à travers les nombreuses conditions factices et conventionnelles qui lui étaient imposées. Mais ces conditions

1. Ces divisions supposent en effet le chœur tel qu'il était dans la dramaturgie des Attiques. Qu'est-ce que le *prologue?* Tout ce qui précède l'entrée ou le premier chant du chœur. Un *épisode?* La partie de l'action qui s'accomplit sur la scène entre deux chants du chœur. L'*exode?* La sortie processionnelle du chœur, laquelle annonçait que le drame était définitivement achevé.

n'en étaient pas moins une gêne. Le drame, dans Aristophane, devait se subordonner au chœur, qui en soi ne répond vraiment à aucune nécessité dramatique, mais qui était imposé aux poètes par la tradition et par la loi de la fête. Le chœur, au contraire, se pliait et s'accommodait au drame dans Épicharme. Avec quel art et quelle puissance le poète a-t-il usé de cette latitude? Nous sommes condamnés à l'ignorer, dans l'état misérable où nous est parvenu son théâtre. Mais n'admettre les danses et les chants que lorsqu'ils sortaient des entrailles mêmes du sujet, au moment et à la place qui convenaient, au lieu de subir cette éternelle présence du chœur, c'était une condition de vérité; c'était de plus une condition de variété dans la conception et la structure du drame. Aristophane a beau se vanter et avec raison d'être toujours en quête de conceptions nouvelles : le chœur est toujours là qui entrave la marche régulière et naturelle de l'action, et qui la fait dévier par ses incartades, ou qui ramène le poète à des procédés artificiels de développement et l'invite à négliger la liaison des scènes : de là l'étrange décousu qui règne dans la seconde moitié de la plupart de ses pièces, décousu que dissimulait la présence continue du chœur, mais si réel qu'un de ses plus forcenés admirateurs est obligé de l'avouer. Le comique n'y perdait rien sans doute, parce qu'Aristophane est doué d'une verve de gaieté intarissable; mais le drame y perd beaucoup, et ce n'est point par le côté dramatique que brille la comédie aristophanesque : voilà ce que diront tous ceux qui osent juger, au lieu d'être dans une admiration extatique et béate devant les œuvres des anciens et surtout des Grecs. Je ne sais si Épicharme était plus heureux dans la conduite de l'action; il faudrait,

pour se prononcer sérieusement à ce sujet, posséder quelques-unes de ses comédies. Du moins n'était-il pas condamné par son système dramatique à des pièces mal liées et inconsistantes dans leur ensemble. S'il ne savait pas dans ses pièces de mœurs, à supposer qu'il en ait fait, nouer et dénouer une intrigue, développer l'action principale par des incidents, qui, en la variant, en la suspendant, en parussent des dépendances naturelles et nécessaires, mettre en relief par les faits autant que par les paroles la physionomie morale des principaux personnages, il ne pouvait s'en prendre à des conventions qui lui fussent imposées; la faute n'en était qu'à son génie ou à son temps. Il avait devant lui la variété infinie de la nature morale et des actions qui la traduisent : rien ne l'empêchait de la saisir et de l'exprimer dans ses traits essentiels et les plus caractéristiques. Je ne dis point qu'il l'ait fait, mais qu'il eût pu le faire. Cela suffit pour montrer les avantages de sa dramaturgie sur celle d'Aristophane. Quant à cette multiplicité d'acteurs, dont Éd. du Méril gratifie libéralement le théâtre d'Épicharme, j'y verrais, si elle était réelle, moins un avantage qu'un inconvénient et qu'une marque de l'inexpérience de l'auteur. Mettez sur la scène autant de personnages que vous voudrez; mais, pour le nombre des interlocuteurs, vous ne dépasserez jamais beaucoup le chiffre fixé par les poétiques anciennes, sans tomber dans la confusion et dans l'obscurité :

Nec quarta loqui persona laboret [1].

1. Il est peut-être puéril et pédantesque de fixer au juste le nombre des interlocuteurs qui peuvent être en scène; mais le précepte n'en est pas moins juste.

Malheureusement tout cela n'est que conjectures, et, si vraisemblables qu'elles me paraissent, je ne puis les donner que pour des conjectures qui nous trompent peut-être par leur vraisemblance même. Nous ne savons vraiment rien de positif sur la constitution de la comédie épicharmique. Épicharme fit un tout, un ensemble poétique de la comédie jusqu'alors dispersée, et cela en introduisant le mythos ou la fable; voilà ce qui est certain. Tout le reste est conjectural. Nous n'avons d'ailleurs que des titres de comédies et des fragments trop rares et trop généraux ou trop particuliers [1], pour en pouvoir tirer beaucoup de lumières sur la constitution même du drame. Cependant, les titres nous apprendront peut-être quelque chose, au moins sur une partie des pièces du poète. Toutes les productions du théâtre d'Épicharme pouvait se diviser en trois classes : celles qui sont évidemment mythiques, à ne consulter que leur titre; puis celles qui, sous un titre insignifiant ou paraissant exprimer quelque chose de la vie réelle, étaient pourtant allégoriques de fait et parfois même mythologiques, et enfin celles qui peut-être représentaient ce que l'on voyait tous les jours, pièces de genre ou de mœurs, mais plus vraisemblablement de genre que de mœurs.

Les comédies de la première espèce sont les plus nombreuses dans le théâtre d'Épicharme. Ce sont *Vulcain, ou les Komastes*, *les Dionysi* (ou les Bacchus), *les Bacchantes*, *Pyrrha et Prométhée*, *le Mariage d'Hébé ou les Muses*, *Hercule à la ceinture*, *Hercule chez Pholos*, que Mullach appelle Hercule paraphoros ou furieux, *Busiris*, *Scyron*, *Amycos*, *Alcyon*, *le Sphinx*, *Philoctète*, *les*

1. La plupart sont ou des sentences ou des énumérations de mets.

Troyens, *Ulysse transfuge*, *Ulysse naufragé* (ou chez Eumée), *les Sirènes*, *le Cyclope*. Ces titres nous rappellent ceux de beaucoup de drames satyriques, et, moins les satyres qui ne paraissent pas avoir eu de rôle dans les comédies d'Épicharme [1], nous ne voyons plus bien, à la distance où nous sommes et dans la perte des monuments, en quoi la comédie sicilienne et le drame satyrique pouvaient profondément différer, et nous serions tentés de les définir, l'une comme l'autre, la tragédie en belle humeur (τραγῳδία παίζουσα) ou la tragédie en goguette (ἱλαροτραγῳδία) [2]. C'est la seule classe des comédies épicharmiques dont nous puissions nous faire quelque idée. « En accordant aux peintures des vases une confiance au moins exagérée, dit Éd. du Méril, les archéologues ont cru reconnaître dans *Vulcain ou les Komastes*, des légendes populaires du dieu de Lemnos, sa relégation sur la terre pour avoir trop failli à sa divinité en enchaînant insolemment sa mère Héra (ou Junon) sur un trône mécanique inventé tout exprès, et son rapatriement dans l'Olympe, par une joyeuse *orgie*, un jour où, avec l'oubli de toutes choses, le vin avait appelé le pardon des injures. » Je ne sais pourquoi Éd. du Méril s'élève ici contre les archéologues; il cite lui-même en note un troisième titre de la pièce : *Enchaînement de Héra par son fils* (Ἥρας δεσμὸς ὑπὸ υἱέως), qui prouve qu'il était certainement question de la première de ces légendes dans la comédie d'Épicharme; et le titre de *Komastes*, *célébrants de la fête ou du Komos*,

1. Il faut pourtant excepter *Vulcain ou les Komastes*, dans lesquels paraissaient certainement les satyres avec leur père Silène, et *les Bacchus*, où ils pouvaient paraître.

2. La première de ces qualifications est appliquée par le pseudo-Démétrios de Phalère au drame satyrique. La seconde est celle d'une espèce de comédie postérieure à Épicharme.

nous conduit naturellement à cette ambassade de Dionysos auprès d'Héphaistos pour le ramener dans l'Olympe, et le réconcilier avec sa mère, et à la ruse employée par le dieu du vin, qui, pour vaincre l'obstination du boiteux rancunier, le grisa comme un simple mortel et le rapporta dans l'Olympe, juché sur un âne. Mais comment l'enchaînement d'Héra par Éphaistos, l'exil boudeur que celui-ci s'impose à la suite des troubles excités dans l'Olympe par cet outrage à la reine des Dieux, et son retour à son corps défendant, formaient-ils une seule fable, une même action qui se développe? C'est ce que n'expliquent ni Grysar ni Collin, qui adopte son hypothèse, au moins quant à cette comédie. Je vois là trois actions mises bout à bout; je ne vois pas une action unique [1] dont les actions secondaires ou les incidents ne sont que des dépendances logiques. Ou l'art d'Épicharme était encore bien enfantin et il n'a pas créé la fable comique, ou, s'il a créé la fable comique telle que devait l'entendre Aristote [2], il n'a pu constituer, comme on nous le dit, la fable d'une de ses principales comédies.

Nous entrevoyons un peu plus ce qu'étaient les *Noces d'Hébé*. « Hercule, lit-on dans la deuxième Néméenne, recevra dans le séjour des bienheureux la plus belle palme

1. Cette difficulté est encore plus grande pour Collin que pour Grysar. Car on ne conçoit pas comment une pareille composition peut s'accorder avec les unités de temps et de lieu que Collin prête fort gratuitement à la comédie d'Épicharme.

2. Aristote ne donne en effet que pour la tragédie la définition de ce qu'il entend par l'action et par la fable (*Poét.*, ch. VI, § 1). Mais cette définition doit valoir pour toutes les espèces du genre dramatique. Or, que cette action soit plus lâche, cette fable moins fortement constituée dans la comédie que dans la tragédie, cela n'empêche pas que l'action comique ne doive être « une, complète, ayant une certaine étendue », et que la fable, « étant l'imitation de l'action, doive être l'arrangement des faits » combinés de manière à ne point rompre l'unité de l'action.

de ses exploits, la florissante Hébé pour épouse, et, son hymen célébré, il habitera joyeux un palais auguste près du grand Jupiter. » Tel était le sujet de la comédie d'Épicharme, et nous en trouvons sans doute le nœud dans cette notice d'Apollodore : « Hercule, transporté au ciel au milieu de grands éclats de tonnerre, y reçut l'hospitalité et s'y réconcilia avec Junon, qui lui donna la main de sa fille. » Il n'est pas difficile de deviner les principaux linéaments et le dessin général de la comédie. Après la réception triomphante qui lui est faite par les Olympiens, Junon seule exceptée, le fils de Jupiter, à la vue de la beauté d'Hébé, tombe amoureux, comme cela lui arrivait fréquemment sur la terre; il demande Hébé à Jupiter qui parle en faveur de ce cher fils à sa rancunière épouse; résistance de celle-ci et querelle des souverains du ciel, aussi vive que celles auxquelles ils se livrent dans Homère ou que celles des harengères de Syracuse; adoucissement final de l'altière déesse, amené par les cajoleries de Jupin et par les conseils des autres dieux; mariage, gala et chants d'hyménée. Chaque personnage agissait selon son caractère traditionnel. Junon, jalouse et vindicative, ne pouvait voir que de mauvais œil l'apothéose de celui qu'elle avait tant persécuté, ne recevait qu'avec des cris et des reproches furieux la proposition qui lui était faite de l'accepter pour gendre, et, lorsqu'enfin elle cédait, elle ne devait le faire qu'en rechignant, malgré la bonne grâce qu'elle s'efforçait d'y mettre. Toujours faible pour ses bâtards, Jupiter passait du ton de la caresse au ton du commandement pour arracher le consentement de sa femme en faveur de son cher fils. Voilà ce qu'on peut deviner d'après les données mêmes de la légende de l'Olympe. Car, hélas! en

fait d'analyse de la comédie ou même d'indications dramatiques quelconques, nous n'avons dans les fragments qu'une interminable énumération de coquillages, de poissons et d'oiseaux d'eau. Je ne sais dans la bouche de quel dieu elle est mise, à supposer que ce soit le même personnage qui décrive tout le menu du festin, ni à qui il s'adresse [1]. Posidon fournissait abondamment la marée pour fêter le mariage de son neveu. « Neptune vint lui-même traînant sur des barques phéniciennes les plus beaux filets avec lesquels nous pêchons des spares et des scares dont il n'est pas permis aux dieux de rejeter même les excréments [2]. » Le maître des dieux n'oubliait pas les droits léonins de Sa Majesté. On sert un merveilleux esturgeon; c'est pour Jupiter. Il apprend qu'il y en a un autre au marché; vite, il le fait acheter pour lui-même et pour sa femme [3]. Quant aux Muses, il m'est diffi-

1. Dans tous les cas, c'est bien un dieu qui parle, comme le prouvent les deux vers : « Ces coquilles de sable mal famées, sans valeur, que tous les hommes appellent androphuctides, et que, nous autres dieux, nous appelons leucées. » Et ce dieu ne fait pas un monologue. Car il s'adresse certainement à un de ses confrères divins. « Αἰ δὲ λῇς... Si tu le veux, voici des castagnols et des oblades. » Maintenant les 59 vers cités par Athénée étaient-ils débités d'afilée et formaient-ils une seule et unique description ou étaient-ils dispersés çà et là dans la pièce? Je l'ignore.

2. La comédie dont il s'agit est citée avec deux titres différents : *Noces d'Hébé*, *Muses*, et l'on sait par Athénée que le second titre fut donné à la pièce quand l'auteur la mit une seconde fois à la scène. Sur ce fondement on a supposé qu'il existait deux recensions différentes, et Ahrens, dans l'édition des fragments qu'il a jointe à ses *Dialectes grecs*, a attribué à la première recension tout ce qui est cité avec la mention *Noces d'Hébé*, à la seconde ce qui est donné sous le titre de Μῶσαι. Comme je ne suis nullement certain de l'existence de cette double recension, j'use indifféremment de tous les fragments, sous quelque titre qu'ils soient cités, sans m'inquiéter si ce qui est dit, par exemple, de Neptune était de la première, ou si ce qui est dit de Jupiter était de la seconde, suivant l'exemple de Mullach, éd. Didot.

3. J'emprunte à M. J. Girard l'interprétation des trois vers assez brouillés d'Épicharme. — Ces paroles semblent être mises dans la bouche d'un pêcheur ou d'un intendant de Jupiter. Il me paraît probable qu'elles ne faisaient point partie de la description du festin.

cile d'admettre sur la foi de je ne sais quel moderne qu'elles fissent dans la comédie les fonctions de marmitonnes, et je serais très porté à croire qu'elles formaient le chœur des vierges chantant l'épithalame en l'honneur de l'épousée : il n'est nullement nécessaire de leur supposer un rôle plus considérable et plus actif, malgré le second titre de la pièce Μῶσαι. Cependant tout ne paraît pas faux dans la supposition que je repousse. Il est certain que les Muses du drame d'Épicharme n'étaient pas filles de Jupiter et de Mnémosyne, mais de Piéros et de Pimpléis, et représentaient moins les aimables chanteuses de l'Olympe, compagnes d'Apollon, que des nymphes des eaux, et, comme le dit M. J. Girard, « non des eaux inspiratrices, mais des eaux poissonneuses du Nil, de l'Achéloüs et de cinq autres fleuves; et l'on a soupçonné que leurs parents Piéros et Pimpléis personnifiaient par un jeu de mots étymologique l'embonpoint et la voracité [1]. » Elles pouvaient donc être à ce titre les pourvoyeuses de la table divine comme Neptune; celui-ci fournissait la marée ; elles fournissaient les poissons d'eau douce. Cela n'empêchait pas qu'elles ne pussent former un chœur chantant les grâces et les perfections de l'épouse, tandis que de jeunes dieux ou demi-dieux en formaient un autre qui célébrait les mérites de l'époux. Enfin Pallas-Athéné était la joueuse de flûte du repas; robuste virago, pour faire honneur à son frère et protégé Hercule, elle se bouffissait les joues à souffler dans sa flûte [2]

1. La Piérie et Pimplée, qui ont donné leurs noms aux Muses (Pimpléides, Piérides), étaient des localités de Macédoine, consacrées aux Muses par les Thraces lorsqu'ils occupaient la Macédoine (voy. Strabon, p. 352, éd. Didot), mais Πιερὸς en ionien pour Πιαρὸς signifie gras, et Πιμπληΐς se rapproche par le son de πίμπλημι, remplir, rassasier.

2. Épicharme ne fait aucun compte, si toutefois elle était déjà inventée, de la tradition qui fait Minerve ennemie de la flûte, parce que

pour conduire les pas des Dioscures, excellents danseurs, comme tous les jeunes hommes de Sparte.

Hercule reparaissait encore dans trois autres comédies au moins d'Epicharme. S'il nous est difficile de dire ce qu'était ce personnage dans *Hercule à la ceinture* et dans *Hercule chez Pholos*, nous savons qu'il ne paraissait pas toujours en héros redresseur des torts dans *Busiris*. Car voici quatre vers qui se rapportent certainement à d'autres exploits que ses douze travaux. « Tu serais mort, si tu l'avais vu manger. Son gosier frémit à l'intérieur; sa mâchoire résonne; ses molaires retentissent; ses canines grincent; il souffle des naseaux et ses oreilles remuent. » Est-ce de la comédie d'Épicharme qu'est venu au drame satyrique et à la comédie ancienne des Athéniens cet Hercule toujours affamé et mangeant comme Gargantua? La ripaille tenait une grande place dans la comédie sicilienne comme plus tard dans la comédie moyenne des Attiques, et les interlocuteurs du *Banquet*

cet instrument déforme le visage. C'est dans Ménalippide, poète du ve siècle, qu'on lit pour la première fois cette tradition qu'il n'a peut-être pas inventée : « Athéné, disait-il dans son dithyrambe, intitulé Marsyas, repoussa cet instrument loin de sa main divine et dit : Va-t'en à la malheure, instrument qui enlaidis et gâtes le corps : je ne me livre pas à une pareille vilenie. »

Εἶπέ τ' ἔρρετ', αἴσχεα, σώματι λύμα.
Οὔ με τῇδ' ἐγὼ κακόταπι δίδωμι.

Télestès n'était pas de cet avis. Il écrivit dans un dithyrambe, intitulé Argo : « Non, je ne crois pas que la divine Athéné rencontrant cet habile artiste dans les forêts de la montagne, par crainte d'une laideur disgracieuse pour les yeux, ait rejeté de ses mains cet instrument, gloire du fils sauvage de la nymphe, le danseur Marsyas. Comment l'amour violent de la beauté qui excite la passion aurait-il ainsi tourmenté celle à qui Clotho a donné en partage la virginité, ennemie du mariage et des enfants? Mais c'est faussement qu'a volé par la Grèce une tradition ignorante imaginée par des poètes menteurs, pour insulter odieusement un art ingénieux qu'a transmis en apanage à Bromios le souffle d'une déesse auguste, accompagné du mouvement rapide de ses doigts souples et délicats. »

d'Athénée y trouvaient une large pâture pour leur érudition gastronomique [1]. Je n'ai pas le goût d'Athénée pour cette sorte de comique, qui abondait plus ou moins, à en juger par les fragments, dans toutes les pièces d'Épicharme. Je citerai pourtant encore quelques vers tirés des *Sirènes*. « Dès le matin, disait un des interlocuteurs de ce drame, aussitôt après le lever de l'aurore, nous faisons griller au feu et nous avalons des loches toutes rebondies, des petits cochons de lait, des viandes rôties, des poulpes, et nous arrosons le tout d'un vin agréable. — Malheur à moi! s'écrie un autre personnage qui n'était pas de la fête. Une jolie femme, m'appelant trois fois, me dirait : hélas! que de maux! » Ne dirait-on pas que tous les mets qu'il n'a pas avalés lui tiennent à la gorge et l'étouffent?

Quoique les citations et informations qui précèdent soient bien insuffisantes, on peut entrevoir cependant ce qu'était la fable dans Épicharme. D'abord, à en juger par les *Noces d'Hébé*, il paraît s'être tenu très près de la tradition, tout en en changeant le ton et le caractère; ensuite et surtout il développait une action unique et bien limitée : rien, absolument rien de ce que les anciens nous rapportent des Noces d'Hébé ne s'éloigne de la fable même. Hercule réussira-t-il à épouser la fille de Junon? Quels sont les obstacles qui s'opposent à son amour? quels les moyens de les lever? Sans doute, l'action proprement dite devait être assez courte et aboutir un peu brusque-

1. Sur 168 fragments d'Épicharme, formant un total de 319 vers ou bouts de vers, il y en a 53 faisant 97 vers (c'est-à-dire 1/3 à peu près) qui se rapportent à des détails de cuisine. Mais ils viennent tous d'Athénée, qui a un goût singulier pour ce genre de recherches. Il est bon d'en être averti, parce que ces citations accumulées, et sur un même objet, pourraient tromper et faire croire que les poètes grecs abusaient plus qu'ils ne faisaient réellement de ce comique facile.

ment au dénouement, tandis que le dénouement lui-même était développé d'une manière démesurée. Mais ces préparatifs du festin, cette poissonnerie au grand complet mise en vers, ces danses des Dioscures, ces chants des Muses, en un mot tout ce spectacle inutile, qu'un art plus perfectionné supprimera enfin, s'il n'ajoute rien à l'action, n'est pas cependant en dehors de l'action. Il devait même sembler ce qu'il y a de plus essentiel à l'action, si la comédie est vraiment à l'origine le chant du Komos ou du festin [1]. Eh bien! il devait en être de même d'*Héphaistos ou des Komastes*, celle des comédies mythiques d'Épicharme, après le *Mariage d'Hébé*, dont nous entrevoyons le mieux le sujet. Malgré le triple titre, enchaînement de Junon, Héphaistos, les Komastes, l'action parfaitement une devait commencer, selon moi, non pas à l'enchaînement d'Héra, ni à la retraite d'Héphaistos, conséquence du tumulte qui suit l'indigne traitement de la déesse, mais à l'ennui qui prend les dieux d'avoir perdu leur rire inextinguible avec l'illustre boiteux, et à la mission dont Dionysos se charge auprès de cet exilé boudeur et opiniâtre. Le reste suivait naturellement et n'était que le complément nécessaire de l'action : ambassade de Dionysos, refus d'Héphaistos, ruse de l'ambassadeur, et retour carnavalesque d'Héphaistos ivre, qui était sans doute suivi d'une réception non moins carnavalesque de l'exilé par l'Olympe qui

1. On retrouvera quelque chose d'analogue dans plusieurs pièces d'Aristophane. *La Paix*, par ex., est achevée, lorsque la déesse est tirée de son trou et qu'elle a envoyé Théorie et Opora sur la terre. Mais il faut célébrer le mariage de Trygée avec Opora :

Connubio jungam stabili propriamque dicabo.

Et la comédie se prolonge sans fin, du moins pour nous autres modernes.

regrettait son absence. Épicharme donc avait réellement créé la fable comique, comme l'assure Aristote.

Mais quelle était la nature de cette comédie mythique? Sans doute, elle tenait beaucoup de la parade et de la parodie, comme le dit Éd. du Méril. Mais elle n'était pas une simple parade : ce que nous venons de dire de la fable et du soin qu'y apportait Épicharme suffit pour le prouver. Elle n'était pas davantage une parodie proprement dite; elle prenait tout simplement les faits tels que la tradition les donnait, et elle en développait le côté plaisant. Athénée, par lequel nous apprenons que le comique sicilien s'était permis quelques parodies partielles, notamment contre les audaces ampoulées d'Eschyle, mais sans nous en faire connaître aucune, ajoute que ces parodies partielles étaient excessivement rares dans Épicharme, tandis qu'elles sont innombrables dans la comédie attique, au moins dans Aristophane. A plus forte raison ne peut-on supposer avec Collin qu'Épicharme ait fait la parodie continue de quelque grande œuvre particulière, comme *les Perses* et le *Philoctète*[1] d'Eschyle. Mais il y a une autre sorte de parodie qui, sans s'attaquer à une œuvre spéciale, travestit un genre littéraire, soit en disant grandement et magnifiquement les petites choses[2], soit en affectant de dire platement les plus

1. Deux des comédies du Sicilien portaient ces titres.

2. Je ne connais pas de poète à proprement parler burlesque antérieur à Épicharme. Mais pour l'autre espèce de travestissement, consistant à dire magnifiquement les petites choses, Hipponax et l'auteur de la *Batrachomyomachie*, si toutefois ce dernier s'était déjà produit, en avaient donné l'exemple. On connaît la manière de l'auteur de la *Batrachomyomachie* : il applique à un sujet mesquin les grandes formes et les expressions de l'épopée homérique. Hipponax se contente de conserver le ton de l'épopée sans s'astreindre à en reproduire des vers ou des hémistiches. Ainsi : « Muse, chante Eurymédontiadès, cette charybde, ce glouton exterminateur, qui muse sans mesure et sans règle, (et dis) com-

grandes : je ne trouve rien de pareil dans les fragments d'Épicharme, et du Méril s'avance beaucoup lorsqu'il écrit du théâtre dorien et par conséquent d'Épicharme : « Les personnages de la plus haute condition y affectaient des sentiments grossiers, des mœurs basses et cyniques; ils recherchaient les termes malsonnants qui n'appartiennent qu'à la canaille, et *donnaient à la prose plate et bête le sublime systématique et les élégances prétentieuses d'une poésie élevée.* » Le burlesque résultait dans notre poète du contraste de la dignité traditionnelle des personnages divins ou héroïques avec les actions qu'il leur prêtait, avec l'état de la société dans laquelle il les plaçait : tous, dieux et demi-dieux, sentaient, pensaient, agissaient et parlaient comme de bons bourgeois de Syracuse, et cela, par une transformation qui n'avait rien d'arbitraire ni de forcé : les légendes et histoires racontées par les anciens poètes s'y prêtaient d'elles-mêmes. Supposez, par exemple, les altercations homériques de Zeus et de Héra, non plus récitées par des rhapsodes, mais jouées par des acteurs, surtout si on les découpe en vifs dialogues, dans une métrique et une versification très rapprochées de la prose [1] : et vous ne serez pas si loin du

ment il périra méchant d'une méchante mort, par la sentence publique du Sénat, le long du rivage de la mer infertile. » Quant à Hégémon de Thasos que la *Poétique* (ch. II) donne comme le premier auteur de parodies (ὁ τὰς παρῳδίας ποιήσας πρῶτος), il est postérieur à Épicharme, s'il est vrai que les Athéniens assistaient à la représentation d'une de ses pièces quand leur fut annoncée la nouvelle de leur désastre en Sicile. Il devait dire magnifiquement les petites choses, si tous ses poèmes étaient comme celui intitulé φακῆ (plat de lentilles).

1. Quand le dialogue fut établi, dit Aristote, la nature fit aussitôt trouver le mètre qui lui convenait. En effet, l'iambe est de tous les mètres le mieux approprié au dialogue, et la preuve en est qu'on en fait beaucoup dans la conversation (*Poét.*, ch. IV). Démétrios de Phalère ou l'auteur quel qu'il soit du traité de l'*Élocution* répète cette dernière remarque, § 63 : Πολλοὶ μέτρα ἰαμβικὰ λαλοῦσιν οὐκ εἰδότες.

burlesque d'Épicharme [1]. La transformation était encore plus aisée des héros épiques en personnages de comédie. Il en est bien peu dont la légende ne contienne quelque élément que l'on ne puisse sans grand effort détourner au burlesque : qu'on se rappelle seulement l'épisode d'Ulysse et d'Iros. Dans l'*Odyssée*, le héros artificieux qui renversa Ilion est déguisé en mendiant et il en joue parfaitement le rôle. Dans *Ulysse transfuge*, il est déguisé en porcher afin de s'introduire dans Troie, et il n'oublie pas les contes qui lui sont habituels, toutes les fois qu'il a à se tirer d'embarras. « Des voisins m'avaient donné à garder un porc destiné à être sacrifié aux fêtes d'Éleusis; par malheur, il s'est égaré; je n'y puis rien; et l'on m'accuse de l'avoir promis en pique-nique aux Grecs et de le leur avoir livré. » A peine peut-on dire qu'il y a là burlesque : tant les traditions se prêtent complaisamment aux vues du poète comique [1]!

Les pièces mythologiques sont à peu près les seules d'Épicharme dont il soit possible d'entrevoir les sujets et qui laissent percer la nature du comique qui s'y étalait.

1. Je ne dis rien de la portée philosophique de cette *comédie des dieux*, comme l'appelle Collin, parce que je crois qu'on n'en peut rien dire, faute de documents suffisants et certains. Je tiens donc pour de la pure fantaisie ce qu'en a écrit Bergk (*Commentationes*, p. 145-151), copié à peu près mot à mot par Mullach (*Fragm. phil.*, 131-134). Voici la conclusion de Bergk : Épicharme, en tirant ses sujets de cette énorme masse de fables, s'attacha à corriger les fausses opinions des hommes sur les dieux et à détruire les doutes qui en résultaient, en ramenant tout à la philosophie; il diffère, pour ne pas dire qu'il est bien au-dessus des comiques athéniens en ce point que, non content de renverser les fausses imaginations, il y substitue certaines vérités nouvelles propres à raffermir la religion et la sainteté des dieux, tandis que les auteurs de la comédie attique poursuivent vivement l'impiété et l'hypocrisie de leurs contemporains, sans enseigner ce qu'il faut penser de la nature des Dieux... Épicharme se rapproche le plus de la manière des philosophes et à ce titre il mérite l'éloge que lui accorde Müller (*Doriens*, t. II, p. 359), en le plaçant au-dessus des comiques d'Athènes.

Mais que dire des autres? Qu'était-ce que *Terre et mer?* que *la Fête ou les îles?* que les *Triacades* (*Tribus? Trentièmes du mois?*)? que les *Ménès* (*mois* ou *lunes?*)? etc. Il est à croire qu'une partie de ces comédies rentraient plus ou moins dans le genre précédent. Nous en avons la preuve pour les deux pièces intitulées : l'une *Logos et Loginna*[1], l'autre *Périallos* (*le Glorieux* ou *la Glorieuse*). On ne s'attendrait guère d'après le titre à voir figurer les dieux dans *Logos et Loginna.* Et pourtant nous lisons dans un des courts fragments de cette pièce : « Jupiter m'a appelé parce qu'il donne un repas (γ' ἔρανον) à Pélops. — Certes, mon ami, c'est un pauvre régal qu'une grue (γέρανος). —

1. Je conserve les mots grecs. La traduction latine qu'en donne Mullach « verbum, verbalis » ne signifie rien, et d'ailleurs il faudrait opposer un substantif au substantif *verbum.* Collin traduit par *parole, parlage.* Mais cette traduction, en supposant qu'elle soit exacte quant au sens, a le défaut de renverser les genres qui marquent dans Logos un être supérieur, dans Loginna un être inférieur, le masculin étant plus noble que le féminin, comme disait notre bon vieux Lhomond. Et ce changement est grave, parce que nous ne savons pas si Logos et Loginna n'étaient pas des abstractions réalisées, et par suite deux personnages, l'un mâle, l'autre femelle. Dans tous les cas, l'explication que Collin donne de ces deux mots est cherchée bien loin : « S'il est manifeste, dit-il, qu'Épicharme développe souvent sur la scène les mêmes thèmes fabuleux que Pindare dans ses chants de victoire, pourquoi le titre de *Logos et Loginna*, que nous traduisons par *parole*, *parlage*, serait-il une énigme indéchiffrable? Pindare en effet dans la 1re Olympique raconte que Tantale ayant convié à un banquet fameux dans sa chère Sypile les immortels qu'il recevait à son tour, Neptune enleva Pélops et le transporta dans le palais de Jupiter : voilà la parole, la vérité, Logos. Que dit-on alors? Quel bruit fit-on courir? Que Tantale avait massacré son fils et en avait servi les membres aux dieux : Voilà le parlage, le mensonge contre lequel proteste Pindare, Loginna. Et cette conjecture nous semble bien près d'une démonstration pour peu que nous méditions sur le sens de cette courte phrase sauvée de la comédié intitulée *Logos et Loginna :* « Jupiter m'a convié lorsqu'il donnait un repas à Pélops. » — Même en admettant cette traduction (ἑστιῶν en effet peut parfaitement signifier lorsqu'il donnait un repas), je ne sens pas la force de la démonstration. Collin n'a pas fait attention que le parlage, le mensonge a lieu après le festin donné aux dieux par Tantale, et non avant. D'ailleurs, un bout de phrase, fragment de la description d'un festin, semble se rapporter non à un festin passé, mais à un festin tout prochain auquel est invité celui qui parle.

Eh! je ne te parle pas de grue, mais de repas [1]. » Dans la comédie intitulée *Périallos*, on voyait Sémélé qui dansait avec ses compagnes [1] : ce qui nous reporte au monde divin, et ce qui, de plus, montre qu'il faut traduire Περίαλλος par *la Glorieuse* et non par *le Glorieux*. La glorieuse, c'est ici Sémélé, celle qui voulut voir son amant Jupiter dans toute sa gloire et qui fut foudroyée par l'éclat de sa présence. Que faisait le poète de ce dénouement tragique? Nous l'ignorons. Mais la merveilleuse gestation de Jupiter qui, recevant dans sa cuisse l'embryon Bacchus, devient père et mère tout ensemble, nous laisse entrevoir un dénouement qui n'avait rien de terrible. Il y a plus : la pièce du *Tonneau* (Πίθος) pourrait bien être une comédie tout allégorique, si, comme je le crois, Platon y fait allusion dans ce passage du *Gorgias :* « Un homme habile dans l'art des fables, *Sicilien* peut-être ou Italien, appelait par un jeu de mots cette partie de l'âme (la concupiscence) un tonneau à cause de sa facilité à croire et à se laisser persuader (πίθος, πιθανὸς), et les insensés des profanes (ἀμυήτους, c'est-à-dire non initiés ou ne gardant rien comme des tonneaux percés). Il comparait la partie de l'âme de ces derniers dans laquelle résident les passions, en tant qu'elle est intempérante et ne saurait rien retenir, à un tonneau percé, à cause de son avidité insatiable. Cet homme, Calliclès, bien différent de toi en cela, pensait que de tous ceux qui sont dans l'autre monde — il entendait par là le monde invisible — les plus malheureux sont les ἀμύητοι et qu'ils portent dans un tonneau percé de l'eau, qu'ils puisent dans un

1. Voici l'unique fragment qui nous en reste : Sémélé danse et un artiste lui chante sur la lyre des rondes, et elle se réjouit en entendant les sons harmonieux qu'il en tire.

crible également percé. Ce crible, disait-il en expliquant sa pensée, c'est l'âme, et il désignait par un crible l'âme de ces insensés, pour marquer qu'elle est percée et que le défaut de croyance et de mémoire ne lui permet de rien retenir. Toute cette explication est assez bizarre [1]. » J'en conviens, mais elle n'en porte pas moins un caractère à la fois de réflexion et de bizarrerie, qui ne messiérait pas au comique d'Épicharme.

Quoi qu'il en soit, ce n'est qu'avec beaucoup d'hésitation que je donne comme comédies de circonstance ou de genre ou même de mœurs, les pièces dont les noms suivent : Ἁρπαγαὶ ou *les Rapines* [2], Ἐπινίκιος ou *le Chant de victoire*, Χορεύοντες ou *les Danseurs*, Θεαροὶ ou *les Théores*, *les Gras-doubles*, *les Chytres* ou *Marmites*, *l'Espérance ou la Richesse*, *le Rustre*, *la Mégarienne*. La comédie d'Épicharme est tellement mythique et, quand elle ne rappelle pas de vieilles fables, tellement allégorique [3], que je me sentirais porté à croire qu'il n'a donné que des pièces de ce genre, si je n'étais détourné de cette conclusion par certaines considérations d'histoire littéraire que je développerai plus loin.

Mais, allégorique ou mythique, elle savait descendre sur la terre, comme la comédie morale ou comme celle qui ne peint que des usages populaires et locaux. Je trouve dans *les Rapines* ce trait dont se sont plus d'une fois souvenus les comiques et même les tragiques latins :

1. *Gorgias*, ch. XLVII.
2. Collin traduit par *Rapts*. « Les *Rapts*, ajoute-t-il, ont joué un grand rôle dans les intrigues et les dénouements de la comédie grecque. » N'est-ce pas s'avancer beaucoup? Sur la foi des petits mots Ἁ δὲ Σικελία πέποσχε, on croit qu'Épicharme rappelait les troubles et les maux de la Sicile de 496 à 488.
3. Ainsi le titre que je traduis par *l'Espérance ou la Richesse* devrait peut-être se traduire par *Elpis ou Ploutos*.

« (Il fait) comme les devineresses perverses qui leurrent les sottes femmes au prix d'un quinconce de cuivre ou d'une obole ou d'une demi-obole, et qui disent tout savoir. » Ailleurs, je lis ces vers tirés d'une pièce inconnue, que Ménandre n'aurait pas désavoués : « Il n'y a rien sur la terre de plus fâcheux qu'une femme : je le sais par expérience ; heureux qui l'ignore... Prendre femme, c'est un coup de dé. Si tu tombes sur une femme aux mœurs réglées et qui d'ailleurs ne soit pas déplaisante, tu seras heureux dans le mariage. Mais si tu épouses une femme qui aime à courir, à babiller, à faire de la dépense, ce n'est pas une femme que tu prends, mais une infortune bien parée, et pour toute la vie. » Plus d'un mot rapide, parmi les trop rares fragments qui nous restent de son œuvre, trahit l'observateur pénétrant et ingénieux. Épicharme savait déjà toute l'importance d'un bel habit : « Quand tu veux avoir commerce avec les autres, vas-y, revêtu d'un habit brillant : tu paraîtras à la plupart être plein de sagesse, quand même tu n'aurais pas de cervelle. » Au bavard dont les paroles inutiles et vaines coulent comme un torrent, Épicharme crie : « Ce n'est pas que tu saches parler; mais tu es incapable de te taire »; à l'homme qui ne sait pas résister à une demande ou qui donne par prodigalité : « Non, tu n'es pas humain; c'est par maladie que tu te plais à donner. » Mais il ne se borna pas à répandre à pleines mains dans ses drames comiques le résultat de son expérience et de ses observations. Il créa plusieurs rôles qui passèrent de la comédie sicilienne à la comédie attique, et de celle-ci à la comédie latine, l'Ivrogne, le Rustre et le Parasite. Je ne sais vraiment si Épicharme avait fait de l'ivrogne, comme le dit Éd. du Méril, un caractère d'une audace

toute philosophique, qui, nonobstant Bacchus et son culte, mettait en pleine lumière les dangers et les hontes de l'ivresse. La représentation dramatique de l'ivrogne, pour peu qu'elle eût quelque profondeur, serait plus triste que gaie. Je croirais volontiers qu'Épicharme a plus montré les dangers de ce vice en paroles qu'il ne l'a mis en action [1] ; et que, s'il a fait paraître des hommes ivres sur la scène, il s'en est tenu aux faits les plus superficiels et les plus frappants, et à une représentation mimique des laideurs et des drôleries de l'ivresse. De même le rustre ne devait pas être « ce lourdaud qui, en pleine civilisation, se conserve à l'état de nature et joue volontairement, par confiance en sa sagesse, le rôle d'Ésope au marché des esclaves [2] ». C'était plutôt le brutal, quelque chose d'analogue au *Truculentus* de Plaute. Le seul vers qui nous reste de la pièce est dans ce sens : « Que rapidement courent les terribles soufflets. » S'il est bon de rappeler que l'ivrogne et le rustre étaient des personnages d'Épicharme, parce qu'il y a là une tendance à la comédie morale, il ne faudrait pas s'exagérer l'importance de ces rôles, qui n'étaient, selon toute apparence, que des rôles et nullement des caractères. La vraie création d'Épicharme, c'est le Parasite, non cet écornifleur qui tient plus de l'animal que de l'homme, mais comme l'a très bien vu Éd. du Méril, le gastronome au palais délicat, qui paye son écot en joyeuse humeur et dont l'esprit ajoute à l'assaisonnement des mets et au bouquet des bons vins. C'est lui sans doute qui faisait cette leçon à quelque jeune confrère encore

1. Je citerai plus bas quelques vers qui justifient, je crois, cette manière de voir.
2. Éd. du Méril, t. I, p. 280.

mal stylé : « Tu vois là cet autre tout près de celui-ci. Tu le prendras facilement. Il est heureux pour l'instant; il a tout à foison. Mais dans son incontinence il vide sa vie comme une coupe [1]. » Quant à lui (et c'est par là qu'il se distingue de tant d'autres parasites, mis en scène par la comédie moyenne et la comédie nouvelle des Attiques), s'il fait son métier en conscience, il ne peut s'empêcher d'en sentir les misères. « Je dîne avec qui le veut bien; il suffit pour cela que l'on m'invite. Je dîne même avec qui ne le voudrait pas, sans attendre l'invitation. Je suis charmant alors, je multiplie les plaisanteries et je loue le maître de la maison. Mais parfois, si quelqu'un se met à contredire ces éloges exagérés, je m'attire des injures et des coups. Puis, bien repu et bien bu, je m'en vais. Je n'ai point d'esclave pour me ramener et pour porter la lanterne devant moi. Je me glisse à travers les ténèbres tout seul; et si je tombe dans la garde de nuit, je tâche de répondre à leurs questions par de bonnes raisons. S'ils ne me rouent pas de coups, ils me fustigent. Et quand je rentre mal en point à la maison, je n'y trouve point de chaudes couvertures pour dormir. Il est vrai que je ne le sens pas d'abord, tant que le vin tient ma pensée oppressée [2]. » Tout n'est donc pas rose dans le métier de parasite, et l'on peut supposer que les plaintes du pauvre homme ne s'arrêtaient point là et qu'il ajoutait : « mais le lendemain, quand mon vin est cuvé, je me réveille transi et perclus. » Épicharme d'ailleurs, quoique son art fût né dans les fêtes de Bacchus,

1. Bérenger a trouvé une image analogue, lorsqu'il représente Debraux :

Pouffant de rire à voir couler sa vie
Comme le vin d'un tonneau défoncé.

2. *L'Espérance ou la Richesse.*

était moins un boute-en-train qu'un trouble-fête pour les suppôts du dieu. Il leur disait, qu'ils l'entendissent ou non : « Du sacrifice vient le festin, du festin la buverie, — chose charmante à mon gré. — Oui, mais de la buverie le désordre, du désordre la bataille, de la bataille le procès, du procès la condamnation, et de la condamnation les chaînes aux pieds, le carcan au cou et l'amende[1]. »

Il y avait donc certainement un côté moral dans les pièces d'Épicharme, bien que cette peinture des mœurs, à ce qu'il paraît, fût moins en action qu'en paroles, et par conséquent moins dramatique que satirique. Mais il faut dire davantage; et, sans tomber dans les exagérations de Colin[2], qui retrouve dans Épicharme le modèle non seulement de la comédie de Cratès et d'Antiphane, mais encore de celle de Ménandre, on peut admettre que certaines pièces du poète roulaient les unes sur les mœurs générales de l'humanité, les autres sur des usages locaux ou sur les mœurs de certaines professions. Et, comme je

1. *Fragments incertains.* Content sans doute de ce tour, Épicharme l'avait répété ailleurs : « Des mauvaises paroles est venue la dispute, et de la dispute la bataille... » Horace avait certainement présents à l'esprit l'un et l'autre passage, lorsqu'il finissait sa XIXe épître, liv. I, par ces deux vers :

Ludus enim genuit trepidum certamen et iram;
Ira truces inimicitias et funebre bellum.

2. Contrairement à notre opinion que c'est la comédie mythologique qui domine dans Épicharme, au point qu'elle se retrouve au fond d'un bon nombre de pièces où l'on est tenté à première vue de voir des comédies de mœurs ou des comédies de genre, Collin écrit : « Épicharme lui-même semble l'avoir senti (que la *comédie des dieux* n'est pas sans danger), puisqu'il a fini par lui préférer (à la comédie des dieux) le comique de caractère et de mœurs. » Mais qu'en sait-on? Qui possède la chronologie des pièces d'Épicharme? Il n'y en a qu'une, celle des *Rapines*, dont on puisse donner la date approximative. Et encore faut-il pour cela qu'on suppose que ces malheurs dont le poète parle dans cette comédie sont les désordres de la Sicile entre 496 et 488 : supposition probable, mais qui après tout pourrait être fausse.

l'ai annoncé, l'on est conduit à cette conclusion moins encore par les titres de ces pièces et par les fragments insignifiants que nous en avons, que par des considérations tirées de l'histoire littéraire de la Sicile, soit qu'on jette les yeux sur les écrivains qui ont précédé Épicharme, soit que l'on s'attache à ceux qui l'ont suivi.

Moins Aristoxène, l'iambographe [1], dont nous ne savons rien d'ailleurs, la Sicile n'avait compté que des poètes lyriques, dont le plus grand est Tisias, plus connu sous le nom de Stésichore. C'est dans les débris de son œuvre que nous trouvons des indications précieuses d'où peut jaillir quelque lumière sur le théâtre d'Épicharme ou sur le rôle que l'amour a pu commencer à y jouer. Outre les grandes odes mythiques en plusieurs livres, dans lesquelles Stésichore, selon l'expression de Quintilien, avait soutenu sur la lyre la majesté de l'Épopée, les anciens nous citent de lui deux petits romans sous forme lyrique, deux légendes amoureuses, vraie nouveauté dans la littérature grecque, telle que nous la connaissons. Je traduis ce que nous savons de Kalyca. « Aristoxène dit dans son quatrième livre de la musique que les femmes d'autrefois chantaient la chanson de Kalyca. C'était une poésie de Stésichore, dans laquelle

1. Tout ce que nous savons de cet Aristoxène se borne à ces mots d'Héphæstion, p. 45, éd. Pors. : « Aristoxène de Sélinonte fut un poète plus ancien qu'Épicharme », et il en cite comme preuve ces deux vers de *Logos et Loginna :* « Ceux qui (font) des iambes selon l'antique manière qu'a le premier introduite Aristoxène ». Cela ne veut pas dire nécessairement qu'Aristoxène composa des comédies en vers iambiques, comme l'avance Éd. du Méril, p. 269, note 5. Archiloque, Simonide d'Amorgos, Hipponax, Ananios cité par Épicharme avaient fait des iambes; ils ne sont pas pour cela des poètes comiques. Pourquoi Aristoxène n'aurait-il pas simplement fait des satires en introduisant dans la littérature dorienne l'iambe inventé par l'Ionien Archiloque? A ce titre, il n'était même pas un de ces *iambistes* syracusains, analogues aux dikélistes laconiens et aux Phlyaques de l'Italie méridionale.

une femme du nom de Kalyca, éprise du jeune Évathle, demande pudiquement à Vénus d'être unie à ce jeune homme. Dédaignée par lui, elle se pendit. Cette malheureuse aventure arriva à Leucade [1]. Le poète a représenté les mœurs de la jeune femme avec une entière pureté; elle ne veut pas s'unir au jeune homme d'une manière quelconque, mais elle prie la déesse ou d'être la femme légitime d'Évathle ou, si c'est impossible, d'être délivrée de la vie [2]. » Cette gracieuse et dramatique légende, dont Stésichore, à ce qu'il semble, avait encore plus développé le côté éthique que le côté passionné, pouvait mettre Épicharme sur la voie de la comédie purement humaine, qui vaut surtout par la peinture de la passion et des mœurs; et il semble qu'elle l'y ait mis en effet. Il y avait bien certainement de l'amour dans la Mégarienne [3], comme il y en avait dans la chanson de Stésichore sur Kalyca. C'est sans doute quelque amant éconduit ou maltraité qui dit par dépit à la Mégarienne : « Tu as les

1. Ne serait-ce pas par hasard l'origine des contes que les poètes de la moyenne comédie, et peut-être de l'ancienne, inventèrent et débitèrent sur Sapphó, son amour pour Phaon et sur le saut de Leucade?

2. *Athénée*, XIV, p. 619, D. — L'autre légende est encore plus dramatique, mais aussi elle est plus compliquée, par cela même elle était moins favorable au développement de l'*ithos* et du *pathos*, dans le court espace d'une ode. Car je ne suppose pas que Stésichore eût développé cette légende humaine en plusieurs livres comme il faisait pour les légendes divines et héroïques. Rhadina est promise en mariage au tyran de Corinthe, et, tandis que son frère part de Samos pour conduire une théorie à Delphes, elle se rend à Corinthe avec son cousin Leontichos, qui est amoureux d'elle. Le tyran soupçonneux les fait mettre tous deux à mort, renvoie leurs corps sur le char qui les a apportés, puis changeant d'idée les fait rapporter et ensevelir (Strabon, VIII, p. 347). Pausanias ajoute qu'on voyait encore de son temps à Samos, le long de la route qui conduisait au temple d'Héra, le tombeau de Rhadina et de Leontichos, et que c'était une coutume à ceux qui souffraient de l'amour d'aller prier sur ce tombeau (VII, ch. v, § 13).

3. Premier exemple de ces noms ethniques désignant la courtisane qui fait le principal personnage de la comédie. Très rares encore dans l'ancienne comédie des Attiques, ces titres deviendront très communs dans la moyenne et dans la nouvelle.

flancs (avachis) comme ceux d'une raie, le derrière comme une épine tranchante, la tête comme celle d'un cerf (c'est-à-dire aux os pointus perçant la peau comme les cornes d'un cerf), et il n'y a pas de scorpion qui n'ait plus d'embonpoint que toi. » Au contraire, lui a-t-elle fait bonne mine? Elle devient aussitôt toute perfection : « C'est la chanteuse aux beaux hymnes, qui manie la lyre avec grâce et qui possède toute la science charmante de la musique. » Je n'oserais dire si c'était la Mégarienne, gourmande comme la plupart des courtisanes, ou quelque parasite dédaigneux, qui faisait la petite bouche devant une table chargée de mets trop grossiers, et qui disait : « Voici des boudins, du fromage, des jambons, des artichauts, je ne vois rien qui puisse se manger. » Ces trois courts fragments sont tout ce qui reste de la pièce d'Épicharme; si l'on y ajoute ces quatre vers d'une pièce inconnue : « O ma fille! hélas! Je t'ai mariée déjà âgée à un trop jeune homme; et voilà qu'il se passionne pour une autre femme plus jeune, qui de son côté voulait un autre mari [1] »; on aura tout ce qui se rapporte directement dans Épicharme à la comédie de mœurs. C'est assez pour entrevoir et pour avancer qu'il a eu l'intention de toucher à cette comédie. C'est trop peu pour affirmer avec Collin qu'il a inventé la comédie purement humaine, la comédie universelle; et que même le maître a été plus loin que le disciple (Ménandre), parce que l'idéal de celui-ci, moins étendu, moins élevé, s'est trop renfermé dans la famille, tandis que l'idéal de celui-là embrassait toute la cité [2].

1. *Fr.*, 148, dans la recension d'Ahrens, à la suite de son ouvrage sur le dialecte dorien. Il y a ici en réalité deux fragments distincts qui peut-être ne se suivaient pas dans Épicharme.
2. *Clef de la comédie grecque*, p. 277.

Non, ce qu'a peint Épicharme, non seulement en passant dans ses pièces mythologiques, mais encore directement et en soi, ce sont des mœurs locales, des usages, bien plus que les mœurs. Nous en avons la preuve indirecte dans un écrivain de son pays et plus jeune que lui. Les *Mimes* de Sophron n'étaient que la comédie d'Épicharme réduite à sa plus simple expression. Avec Sophron, dit Éd. du Méril avec plus de vérité que d'élégance, la comédie sicilienne « renonça aux velléités d'imagination qu'Épicharme y avait introduites, et redevint ce qu'elle était d'abord, un simple dialogue à peine mesuré [1]. Elle répudia les exagérations de la caricature, s'interdit l'invention comme trop désordonnée et trop arbitraire, et ne se proposa plus qu'un croquis d'après nature, sans commencement ni fin (c'est-à-dire sans doute sans exposition, sans nœud et sans dénouement), une découpure à l'emporte-pièce de la vie vulgaire, que dépoétisaient encore des maximes pédantes et honnêtes [2]. » Ce fut une sorte de « plagiat de la réalité ». Xénarque n'ajouta au mime, tel que l'avait fait son père Sophron, que quelques intentions plus licencieuses et surtout plus satiriques, à l'instigation, dit-on, de Denys l'Ancien qu'il aida de ses plaisanteries et de ses sarcasmes contre les Locriens avec lesquels il était en guerre, et particulièrement contre les habitants de Rhégium, dont il tourna la lâcheté en ridicule, si nous en croyons Suidas. Mais le mime dut être ce qu'était la comédie de genre d'Épi-

1. Suidas écrit même qu'ils étaient en prose (καταλογάδην). Athénée paraît plus exact lorsqu'il les qualifie de οἱ καταλογάδην ἴαμβοι et qu'il ajoute Οἷον ὁ τρόπος τοιοῦτος καὶ ὁ λόγος. Le rythme de ces dialogues était une sorte de cadence intermédiaire entre le mètre et la prose.

2. *Hist. de la Com.*, p. 284, 285. — Les maximes pédantes et honnêtes sont de trop. Sophron multipliait les proverbes et les locutions proverbiales : ce qui n'est pas tout à fait la même chose.

charme, moins la fable avec son nœud et son dénouement. Or il est constant que Sophron était un *éthologue* ou qu'il peignait les mœurs : cela n'est pas certain seulement par les titres de la plupart de ses mimes (*la Belle-mère*, *le Paysan*, *la Femme qui soigne la toilette de la fiancée*, *les Femmes qui promettent de montrer la Déesse* [1], *le Pêcheur de Thon*, *les Vieillards*, *les Magiciennes* et *les Femmes à l'isthme*, deux pièces imitées, dit-on, par Théocrite dans sa *Magicienne* et ses *Syracusaines*); cela nous est encore certifié par l'historien Duris, qui rapporte que Platon avait toujours les mimes de Sophron à son chevet, et par Diogène Laerce, qui prétend que le philosophe les lisait et relisait sans cesse, afin de lui dérober son art du dialogue et son habileté à représenter les mœurs [2]. Mais de quelle éthopée entend-on parler? S'il s'agit de ce qu'il y a de plus frappant ou de ce qui saute aux yeux de tout le monde dans les mœurs, Diogène peut avoir raison. Mais pour une peinture de cette sorte, Platon n'avait pas plus besoin de modèle que Sophron. Il n'est personne qui n'ait assez d'observation et d'esprit pour remarquer, sinon pour reproduire par l'imitation, par exemple, la malveillance si fréquente des belles-mères pour leurs brus, les paroles aigres-douces dont elles les fatiguent, et leur manie de vouloir mener brus ou gendres. De même pour les superstitieuses, soit qu'elles usent d'incantations et de maléfices pour ramener ou punir un amant infidèle, soit qu'elles promettent de

1. Laquelle? Sans doute Hécate ou la déesse qui, sous un nom quelconque, n'était autre chose que la lune.

2. Δοκεῖ δὲ... Πλάτων... καὶ ἠθοποιῆσαι πρὸς αὐτὰ (τὰ Σώφρονος βιβλία) (Diog., liv. III, ch. XVIII). Le témoignage de Duris cité par Athénée et celui de Diogène n'en font peut-être qu'un, plus complet dans Diogène que dans Athénée.

faire voir la déesse. Sophron était bien capable de représenter le caquetage des femmes, et il ne faut pas être très fin observateur pour reproduire des dialogues de cette espèce : « Quelles sont, ma chère, ces grandes coquilles? — Des solènes; elles ont la chair fort délicate; c'est le régal des veuves. — Vois ces jolies crevettes, vois ces homards, vois, ma chère, regarde comme ils sont rouges et garnis d'un fin duvet [1]. » Il ne lui fallait que des oreilles pour répéter les solécismes ou les barbarismes courants de la conversation féminine, ou les proverbes dont il émaillait les discours de ses interlocuteurs du bas peuple, mâles ou femelles, par exemple : plus chauve que la mer plate [2]; se portant mieux qu'une citrouille [3]. Sophron paraît donc avoir saisi assez exactement tout l'extérieur de la vie vulgaire. Mais une peinture étendue et quelque peu profonde des mœurs, des ressorts intérieurs qui font agir les hommes, je ne la lui attribuerai que lorsqu'on pourra m'en produire des exemples. Et je dis la même chose d'Épicharme. Ils avaient tous les deux mis en scène le spectacle qu'offre une fête publique, l'un dans ses *Femmes à l'isthme*, l'autre dans ses *Theari* [4] ou *Spectateurs*. Or que lisons-nous dans Athénée? « Épicharme, dit-il, fait mention dans ses *Theari* de la danse appelée ballismos... Il met en scène les députés sacrés qui examinent à Delphes les offrandes consacrées et en causent en détail. Entre autres choses, ils parlent de — cithares, de trépieds, de chars, de tables d'airain, de vases à laver les mains, de vases à libations, d'urnes d'airain, de cra-

1. Ahrens, *de Dialecto Doriensi*, appendice II, fr. 54 et 52.
2. *Idem*, frag. 13.
3. *Idem*, frag. 61.
4. Theari pour Theori.

tères, de broches [1]. — Il fallait en voir d'autres *balliser*, danser [2]. » Il est bien évident que cela ne pouvait faire un drame comique et qu'il devait y avoir autre chose que les conversations plus ou moins plaisantes de ces badauds religieux. Mais ces confidences pieuses ou artistiques, avec les petits incidents qui venaient les couper, semblables à ceux qui coupent les bavardages des deux Syracusaines dans *les Adonisies* de Théocrite, tenaient, selon le texte d'Athénée, une assez grande place dans la pièce; et la fable qui reliait ces conversations et ces incidents ensemble et sans doute avec le Komos ou festin qui ne manquait à aucune fête publique et religieuse, devait être assez mince. Toute la différence entre la comédie d'Épicharme d'un côté et de l'autre l'idylle de Théocrite, en partie calquée sur le mime de Sophron, c'est qu'il y avait une fable avec nœud et dénouement quelconques dans la pièce du comique, et qu'il n'y en avait pas dans *les Femmes à l'isthme* de Sophron, non plus que dans *les Adonisies* de Théocrite. Mais le fond même des theari, comme celui du mime, comme celui de l'idylle dramatique, consistait principalement dans les scènes populaires que la fable était destinée à relier. Il en était ainsi sans doute des *Choreuontes* ou *Danseurs*, du *Chant de victoire*, des *Chytres* ou *Marmites*, des *Gras-doubles*, et des autres comédies d'Épicharme sans rapport avec la mythologie. Partout des scènes populaires reliées ensemble par une fable quelconque. Il faudrait une grande bonne volonté pour trouver dans cela la comédie de Ménandre ou de Molière.

Voilà ce qu'on peut deviner avec le peu de renseigne-

1. Ceci forme deux vers et demi.
2. Ath, VIII.

ments que nous a laissés l'antiquité. Outre les comédies mythologiques, qui étaient, à ce qu'il semble, la partie capitale de son œuvre, Épicharme n'avait guère reproduit sur la scène que l'image quelque peu grossie et caricaturée de la vie populaire; et, s'il a touché à la passion et aux mœurs, il ne paraît l'avoir fait qu'une fois, dans *la Mégarienne;* encore n'est-ce rien moins que certain. Jusqu'à quel degré de perfection avait-il porté l'art comique dans ce cercle limité? On ne saurait le dire. Et l'on est réduit à répéter sur ce point les appréciations des anciens sans être à même de les contrôler et de les vérifier. L'Anonyme lui prête beaucoup d'invention, d'art, de pensée; et Platon était allé bien au delà de ce jugement, qui est sans doute celui des critiques alexandrins, lorsqu'il élevait Épicharme au niveau d'Homère et que, les plaçant aux deux pôles opposés de la poésie, il leur attribuait d'avoir atteint, l'un le sommet de la poésie sérieuse, et l'autre celui de la poésie plaisante. Mais comment se fait-il qu'Épicharme n'ait point eu d'héritier; que de ce haut degré où il est censé l'avoir portée, la comédie tombe subitement au mime de Sophron; et que, même après celui-ci et son fils, on n'entende plus parler de la comédie sicilienne, jusqu'au moment où elle eut pour ainsi dire son regain dans la comédie italiote de Rhinton, vers le commencement du IIIe siècle, c'est-à-dire cent cinquante ans après Épicharme et près de cent ans après Xénarque? Je ne sais vraiment si une fortune aussi étrange peut s'expliquer ou par le dialecte, touchant souvent au patois, dans lequel les œuvres d'Épicharme étaient écrites, ou par la suprématie politique qu'Athènes exerça au Ve siècle et qui lui conféra bientôt une sorte de royauté et de tyrannie littéraires. Ne serait-on pas

porté à supposer que le système dramatique des Siciliens avait en lui un vice constitutionnel qui devait rapidement amener l'impuissance et la stérilité? Tout est question, problème, obscurité dans la comédie sicilienne. Un seul point lumineux brille dans ces ténèbres, c'est qu'Épicharme introduisit la fable dans la comédie et que, par l'introduction de la fable, il constitua la comédie à l'état d'œuvre d'art et d'œuvre dramatique. Là est son incontestable honneur. Épicharme implanta et laissa sur le sol hellénique une nouvelle forme de poésie, lorsqu'il mourut plus qu'octogénaire, en 454, c'est-à-dire l'année même où Cratinos donna, dit-on, sa première pièce sur le théâtre d'Athènes.

CHAPITRE III

COMMENCEMENTS DE LA COMÉDIE ATTIQUE

Légende de Susarion. — Chionidès et Magnès. — Date probable des premiers concours publics pour la comédie. Que cette innovation, en constituant la censure préventive de l'archonte, n'eut jamais les mauvais effets qu'elle pouvait avoir sur la liberté de l'art comique. — Procédures légales de la représentation. — Hypothèse de Boeckh sur le nombre des pièces admises à chaque concours. — Heureux effets du patronage et de la consécration de l'État. — Ce que devint entre les mains de Cratinos la comédie inoffensive de Magnès : dès lors, division de l'ancienne comédie en deux branches, la comédie politique ou agonistique, la comédie allégorique et morale.

Autrement vivante, autrement riche et variée fut la comédie des Attiques; depuis 468, pour ne commencer qu'au moment où elle fut jouée aux frais et sous le patronage de l'État, jusqu'au IIe siècle avant notre ère, elle ne cessa de produire avec une fécondité incomparable, en se transformant sans cesse; politique et militante avec Cratinos, Eupolis, Aristophane et Platon : c'est l'Ancienne Comédie; — allégorique et littéraire avec Antiphane, Euboulos, Anaxandride et Alexis : c'est la Comédie Moyenne; — morale et purement humaine avec Ménandre, Philémon, Diphile et Apollodore de Caryste : c'est la Comédie Nouvelle[1]. — C'est de la comédie attique que l'on parle géné-

1. Nous verrons s'il y a lieu de réduire ces trois formes à deux.

ralement, lorsqu'on parle de la comédie grecque; et un savant homme a pu sans mensonge intituler *Historia critica comicorum græcorum* un livre où manque Épicharme. C'est que la comédie sicilienne, comme plus tard la comédie italiote, ne fut à proprement parler qu'une comédie de province. Ni l'une ni l'autre ne sortirent de la ville où elles étaient nées, celle-ci de Tarente, celle-là de Syracuse, tandis que la comédie attique se répandit après Alexandre sur tous les points où l'on parlait la langue hellénique, comme la tragédie avait tendu à le faire dès le commencement du IVe siècle [1]. Partout, à Alexandrie, à Antioche, à Pergame, en Asie [2], en Sicile et en Italie, comme dans la péninsule entière, les artistes de Bacchus portèrent les œuvres du génie athénien, tragédies ou comédies, jusqu'à ce que des barbares les missent dans leur langue et les fissent représenter sur un plus grand théâtre, celui de la ville conquérante et maîtresse du monde, qui fit de ce trésor le patrimoine commun de l'humanité. Cet honneur était bien dû à la cité des Miltiade, des Thémistocle et des Cimon, que ses poètes devinssent ceux de la race entière et que, capitale de la Grèce dans sa lutte contre les barbares, elle passât, selon le mot d'un de ses orateurs, pour le prytanée de l'hellénisme et de la civilisation.

1. On pourrait dire pour la tragédie dès le Ve siècle, puisqu'Eschyle alla finir sa carrière en Sicile, Euripide et Agathon en Macédoine, et que les tyrans de Syracuse et les rois de Pella ne virent jamais sur leur théâtre que des tragédies athéniennes. Mais ces fantaisies royales étaient intermittentes et ne comptent pas à côté de ce mouvement dramatique continu et de plus en plus général qui, au IVe siècle, rayonne d'Athènes sur tout le reste de la Grèce par la circulation des grands acteurs athéniens, qui vont donner des représentations partout où on les appelle pour embellir les fêtes publiques.

2. Plutarque nous parle même dans la biographie de Crassus d'une représentation des *Bacchantes* d'Euripide à Ctésiphon, capitale des Parthes.

Non moins ancienne que la comédie dorienne de Mégare et de Syracuse, la comédie attique lui est pourtant postérieure en un sens : elle bégaye encore dans les essais informes de Chionidès, tandis que celle des Doriens a déjà atteint sa perfection dans l'œuvre d'Épicharme. Il paraît donc probable que la comédie attique, qui méprisait le rire grossier de Mégare tout en l'imitant plus qu'elle ne l'avoue, a dû beaucoup emprunter dans ses perfectionnements ultérieurs au comique syracusain [1]. On peut le reconnaître sans faire injure à son originalité.

Ses origines sont évidemment les mêmes que celles de la comédie mégarique et sicilienne. Elle aussi, elle est sortie peu à peu, et par des transformations qu'il nous est impossible de suivre, des chants phalliques et des colloques plus ou moins grossiers qui se mêlaient aux hymnes joyeux des phallophores et des ithyphalles. C'est ce que dit expressément Aristote, qui ne procédait pas *a priori* et par conjectures, comme l'ont fait trop souvent les savants postérieurs et les compilateurs ou les scholiastes qui les répètent, en ajoutant leurs ignorances aux explications hypothétiques des érudits d'Alexandrie et de Pergame. On doit donc tenir peu de compte des fables qu'on lit dans Platonius et dans l'Anonyme [2] sur les commencements de la comédie attique [3]. Il y en a une cependant

1. Ce qu'il ne faudrait pas toutefois exagérer avec Collin dans sa *Clef de la comédie grecque*, p. 261-278.

2. Ou plutôt dans les anonymes dont les textes sont réunis à la fin de l'*Historia critica*, etc., de Meineke et en tête des *Scholia in Aristophanem* de la collection Didot.

3. Voici, par exemple, ce qu'écrit un des anonymes : « Anciennement les gens des bourgs, lésés par ceux de la ville et voulant les accuser, venaient la nuit dans le dême qu'habitait l'offenseur, et ils criaient : un tel d'ici a fait telle injustice aux laboureurs; puis ils s'en allaient après avoir dit son nom. Le jour venu, on recherchait l'offenseur qui, tout confus de se voir découvert, renonçait à des violences ou à des fraudes

qui pourrait avoir quelque fondement. On racontait que Susarion de Tripodisque en Mégaride avait le premier introduit la comédie en Attique. Ayant cherché, on ne sait à quelle occasion, un refuge dans le dême des Icariens, qui avaient autrefois accueilli Dionysos dans ces contrées et qui célébraient, sans doute, avec un zèle tout particulier les Dionysiaques champêtres, Susarion avait, disait-on, lutté le premier pour le prix, consistant en une corbeille de figues et un cruchon de vin, avec les Icariens qui se barbouillaient le visage de lie : ce qui leur valut le nom de trygodes ou chanteurs à la lie. Trygodie fut, en effet, longtemps synonyme de comédie. Il aurait donc joué, parmi les Icariens et sans doute dans d'autres bourgs de l'Attique, des scènes à demi improvisées, à demi assujetties déjà à quelque espèce de composition et de versification. Aristote, je le sais, ne connaît pas Susarion, dont le nom ne paraît qu'assez tard dans ce qui nous reste de la littérature grecque. Est-ce une raison suffisante pour écarter absolument la tradition qui le concerne? Susarion n'est pas simplement un nom propre comme Évétès, Myllos, Euxénidès. On nous dit sa patrie; on nous apprend parmi quelle espèce de gens il a produit

injustes. Les citoyens, voyant que ces dénonciations étaient utiles à la cité et détournaient de l'injustice, ordonnèrent que ceux qui auraient été lésés aux champs vinssent jouer sur la place publique celui qui leur avait fait tort. Mais, craignant de le faire à visage découvert, les paysans se barbouillèrent de boue et de lie pour le faire. Comme l'État retirait de grands avantages de cette coutume, on s'avisa d'instituer des poètes pour bafouer impunément tous ceux qu'ils voudraient. (*Fragment anonyme*, IV, dans Didot. Même chose, *Fr.*, IX, IX[4], X[4].) Il est possible que tout ne soit pas faux dans ce conte et qu'il y ait au fond de tout cela le souvenir de scènes charivariques qui avaient lieu plus particulièrement à certaines fêtes, comme chez nous à certains jours du carnaval. Que ces charivar[illegible] soient pour quelque chose dans les origines de la comédie grec[illegible] l'accorderais volontiers. Mais c'est tout ce qu'on peut retenir de [illegible] récits des anonymes.

ses essais comiques; on nous donne cette information précise qu'il est le promoteur de la comédie soumise à la mesure du vers [1]. On ajoute que tout son art ne visait qu'à exciter le rire, et qu'il introduisait ses personnages sur la scène au hasard et sans ordre [2]. Il n'est pas impossible, je l'accorde, que ces détails aient été inventés après coup; cependant leur précision me frappe et peut donner lieu à réfléchir. Je serais donc très porté à croire que la légende n'est pas fausse de tout point, et que ce n'est pas sans raison qu'on a rattaché ainsi la comédie des Attiques à celle des Mégariens.

Longtemps obscure, jouée non par des acteurs de profession, mais par des acteurs volontaires ou par des amateurs qui sans doute ajoutaient ou retranchaient, selon leur caprice, à l'espèce de livret fourni par le poète, la comédie attique ne commença à faire quelque figure qu'aux approches des guerres médiques. On place en effet les premières pièces de Chionidès vers l'an 488, c'est-à-dire au temps où la comédie sicilienne jetait le plus vif éclat [3].

1. Τῆς ἐμμέτρου κωμῳδίας ἀρχηγὸς ἐγένετο (Scholie sur Denys de Thrace. Bekker, *Anec.*, p. 747; — IX[d] Sch. su Aristoph., éd. Didot). Les anciens déclaraient que les poèmes de Susarion étaient perdus et oubliés. Ils en citaient cependant quelques vers, certainement inauthentiques : « Écoutez, peuples, Susarion dit ceci, lui fils de Philinos de Tripodisque en Mégaride : C'est un mal que les femmes, et pourtant, citoyens, il n'est pas possible de vivre et de tenir maison sans ce mal. »

2. Οἱ περὶ Σουσαρίωνα τὰ πρόσωπα ἀτάκτως εἰσῆγον, καὶ γέλως ἦν μόνως τὸ κατασκευαζόμενον (IX[a]).

3. Voici la courte notice de Suidas sur ce poète : « Chionidès d'Athènes, poète de l'ancienne comédie que l'on dit le protagoniste de la comédie ancienne et avoir fait représenter des pièces huit ans avant les guerres médiques. » Sauf l'inexactitude *huit ans avant les guerres médiques*, comme si elles commençaient à l'invasion de Xerxès, on peut accepter cette notice. Le mot d'Aristote : « Épicharme qui est de beaucoup antérieur à Chionidès et à Magnès », ne prouve rien, quoi qu'en dise Meineke (27-28), contre la date de 488. Car Aristote ne parle pas ici en son nom.

Quant aux poètes intermédiaires entre Susarion et Chionidès, mais qu'on ne sait à quelle date placer, Évétès, Euxénidès, Myllos et Tolynos ou Tollénos, il n'est pas téméraire, nous l'avons déjà dit, de révoquer en doute leur existence et de les ranger au nombre des auteurs purement imaginaires. Chionidès, nommé par l'auteur de la *Poétique*, est le plus ancien des comiques athéniens dont l'existence paraisse certaine; et Aristote avait dû lire son nom dans les actes publics parmi ceux des concurrents qui avaient disputé le prix. Seulement, il n'est guère pour nous qu'un nom propre. Car, si l'on peut admettre qu'entre autres pièces il avait réellement fait représenter des *Héros*, des *Perses* ou *Assyriens*, des *Mendiants*, les anciens qui les mentionnent et qui en font quelques citations n'avaient déjà qu'une foi médiocre dans l'authenticité de la troisième de ces comédies [1], et ils auraient pu légitimement étendre le même doute aux deux autres.

Les comédies de Magnès ne subsistaient pas davantage; car l'Anonyme déclare formellement qu'il n'en restait rien [2] ; et si l'on rencontre quelques citations du *Dionysos* et des *Lydiens*, Athénée mentionne la première de ces pièces avec la rubrique : « Magnès ou celui qui a fait les comédies qui lui sont attribuées [3] »; et nous lisons

1. Athénée, en citant *les Mendiants*, ne les attribue pas à Chionidès, mais à un faussaire inconnu : ὁ δὲ τοὺς εἰς Χιωνίδην ἀναφερομένους ποιήσας Πτωχούς (XIV, p. 638).

2. Magnès l'Athénien dans les concours comiques à Athènes remporta quatre fois la victoire. De ses drames il ne reste rien (τῶν δὲ δραμάτων αὐτοῦ οὐδὲν σώζεται). Neuf courent sous son nom (*Fr. anon. sur la comédie*, III, éd. Didot).

3. Μάγνης ἢ ὁ ποιήσας τὰς εἰς αὐτὸν ἀναφερομένας κωμῳδίας ἐν Διονύσῳ δευτέρῳ (XIV, p. 646). Citant ailleurs le premier *Dionysos*, Athénée emploie la même formule : Ὁ τὰ εἰς Μάγνητα ἀναφερόμενα ποιήσας ἐν Διονύσῳ πρώτῳ (IX, 367).

dans Hésychios, au sujet de la seconde, qu'elle se conservait, il est vrai, mais qu'elle avait été remaniée ou plutôt refaite par l'éditeur [1]. Mais Magnès a eu la bonne fortune d'être loué et jusqu'à un certain point caractérisé par Aristophane dans sa parabase des *Chevaliers*, ce précieux morceau d'histoire littéraire. « Je n'ignorais pas, dit le grand poète, ce qui est arrivé à Magnès, quand ses cheveux commencèrent à blanchir. Quoiqu'il eût remporté de nombreuses victoires sur les chœurs de ses antagonistes, en vous faisant entendre toute espèce de voix (πάσας δ'ὑμῖν φωνὰς ἱεὶς) et en mettant en scène des joueurs de luth (ψάλλων), des oiseaux (πτερυγίζων), des Lydiens (Λυδίζων), des gallinsectes (ψηνίζων), et en se teignant le visage de la couleur des grenouilles (βαπτόμενος βατραχείοις) [2], il ne put se soutenir jusqu'au bout; mais, dans le mauvais âge, et non dans la jeunesse, il se vit, quand il fut vieux, rejeté dédaigneusement par vous, parce que sa verve satirique l'avait abandonné (520-525). »

Ce passage est instructif à beaucoup d'égards.

D'abord, puisque Magnès remporta de nombreuses victoires [3] sur les chœurs de ses antagonistes, Ὃς πλεῖστα

1. Telle est la force du mot διασκευάζεσθαι dans la phrase d'Hésychios : Οἱ σώζονται μὲν, διεσκευασμένοι δ'εἰσίν. Photios dit la même chose et emploie le même terme qu'Hésychios, au mot Λυδιάζων. Λυδοὶ Μάγνητος τοῦ κωμικοῦ διεσκευάσθησαν. — C'est par l'explication exacte et rigoureuse de ce terme (très bien entendu d'ailleurs par Meineke, p. 31-32) que Pierron a dissipé toute cette armée de *diascévastes* que l'imagination de Wolf s'était plu à placer entre les collaborateurs de Pisistrate et les éditeurs et interprètes alexandrins d'Homère (préface de l'*Iliade*, grande édition Hachette).

2. Selon les scholies des *Chevaliers* (au v. 522), les titres des pièces auxquelles Aristophane fait allusion sont Βαρβιτισταὶ, Βάτραχοι, Λυδοὶ, Ὄρνιθες, Ψῆνες. A ces cinq comédies, Suidas et Eudocie ajoutent *Dionysos* et les *Titakides*.

3. Onze, selon l'anonyme; deux, selon Eudocie et Suidas; ce dernier chiffre paraît trop faible, eu égard au mot πλεῖστα d'Aristophane. On pourrait supposer, quoiqu'on ne doive pas attribuer à un poète l'exac-

χορῶν τῶν ἀντιπάλων νίκης ἔστησε τρόπαια, il y avait donc, dès le temps de ce poète, ou au moins dès le temps où il donna les pièces rappelées par Aristophane, des concours publics pour la comédie, comme il y en avait pour la tragédie, à ce qu'il semble, dès le temps de Thespis. Jusqu'alors l'art comique s'était développé obscurément ou plutôt avait végété. « On connaît, dit l'auteur de la *Poétique* dans un texte que j'ai déjà cité, les transformations de la tragédie et leurs auteurs, mais il n'en est pas de même de la comédie, parce que, dans le principe, elle attira peu l'attention. Ce ne fut qu'assez tard que l'archonte donna le chœur aux auteurs, et d'abord ils ne dépendaient que d'eux-mêmes. » Maintenant qu'elle était traitée avec le même honneur que la tragédie, elle allait grandir rapidement, soulevée en quelque sorte et soutenue par les passions politiques, comme par les applaudissements et la faveur du public. Mais rien, ni dans le texte d'Aristote, ni dans les vers d'Aristophane cités plus haut, ne nous indique la date précise où eut lieu cet heureux changement. Aristote se contente de dire que ce n'est que tard que les poètes comiques reçurent un chœur de l'archonte[1]; Aristophane, qui paraît énumérer dans leur ordre de succession ceux qui avaient remporté le prix, avant qu'il se mît lui-même sur les rangs, nous apprend

titude d'un greffier, qu'Aristophane a énoncé toutes les pièces couronnées.

1. Dans son très important article sur toute une série d'inscriptions relatives aux représentations théâtrales sur le théâtre d'Athènes, Koehler conclut de ces mots qu'Aristote connaissait donc cette date précise : conclusion qui ne serait nécessaire qu'autant qu'il serait prouvé qu'Aristote avait eu sous les yeux tous les monuments publics relatifs aux représentations. Mais les didascalies d'Aristote, premier travail de ce genre, pouvaient être incomplètes : ce que semblerait indiquer le fait que ce travail fut repris non pas seulement par des compilateurs ressassant ce que d'autres ont fait, mais encore par le savant Ératosthène.

quelque chose de plus : c'est que Magnès, lorsqu'il était dans la force de l'âge et du talent, brillait entre tous dans les concours comiques. Malheureusement, cette indication reste encore bien vague et bien insuffisante, parce que nous ignorons la chronologie de la vie de Magnès [1]. Mais l'information que nous cherchons en vain dans les auteurs, ne la trouvons-nous pas par hasard dans les débris d'une didascalie, retrouvée en 1839 par Rhangabé sur un marbre mutilé? Nous voyons par cette inscription que Magnès obtint le prix de la comédie, Xénoclide étant chorège, dans le même concours où Eschyle remporta celui de la tragédie, ayant pour chorège Périclès de Cholarge. Or, si l'écriture dans cette inscription est celle qui prévalut dans les monuments publics après l'archontat d'Euclide en 403, le simple rapprochement des noms de Magnès et d'Eschyle suffit pour prouver qu'il s'agit ici non du Périclès qui périt dans le procès des généraux des Arginuses, ni d'un Périclès plus jeune, mais du grand Périclès. Mais, d'après les calculs et les raisonnements de

1. Bernhardy, dans la revue chronologique qui termine son premier volume, place Magnès à la même date que Chionidès, 487 (73e ol., 2). Grysar (*Dor. Com.*, p. 153) adopte pour Chionidès la date de Suidas 489 (72e ol., 4) et pour Magnès celle de 476-473 (76e ol.). Meineke fait les deux poètes contemporains, en accordant à peine quelques années de plus au premier qu'au second, sous prétexte qu'Aristote les rapproche étroitement dans sa phrase sur l'antériorité d'Épicharme, et il les place tous deux vers 460 (80e ol.). Cette date est beaucoup trop basse, comme on peut le voir par mon texte. Quant à la raison sur laquelle l'auteur se fonde pour rejeter la date donnée par Suidas pour Chionidès, et celle proposée par Grysar pour Magnès, à bien considérer les choses, elle n'est rien moins que concluante. Même en admettant que les mots Ἐπίχαρμος πολλῷ πρότερος ὢν Χιωνίδου καὶ Μάγνητος expriment non les prétentions des Mégariens, mais la pensée d'Aristote et le résultat de ses recherches, ils ne prouveraient pas que Chionidès et Magnès fussent à peu près de même âge, l'un pouvant être déjà vieux, l'autre dans sa maturité, lorsqu'ils figurèrent pour la première fois dans les didascalies consultées par le philosophe. Cette remarque suffit aussi pour renverser la chronologie de Bernhardy, qui me paraît une cote mal taillée entre celle de Grysar et celle de Meineke.

Koehler[1], la date de la chorégie de Périclès ne peut guère tomber qu'en 468-467, lorsque Périclès, âgé de quarante ans, commença, selon Plutarque, à se mêler assidûment des affaires publiques[2]; et cette date de 468-467 est vraisemblablement celle même de l'institution des concours comiques : ce qui s'accorde à merveille avec les renseignements d'Aristote et d'Aristophane. Vers 488 paraissent les premières comédies de Chionidès, qui les faisait représenter ou les représentait lui-même à Athènes et non plus dans quelque bourgade rurale de la banlieue. Vingt ans après, en 468, la comédie, qui avait déjà pénétré dans la ville, y recevait droit de cité avec Magnès, contemporain de Chionidès, comme Sophocle l'est d'Eschyle, comme Euripide l'est de Sophocle, et prenait enfin rang dans les jeux et spectacles donnés aux frais et sous la protection de l'État. Moins de seize ans plus tard, en 454, Cratinus, éclipsant et Chionidès et Magnès et Ecphantidès, ses prédécesseurs ou ses aînés, la lançait dans cette voie qu'elle parcourut avec tant d'éclat et de scandale durant

1. *Mittheilungen des Deutsch archæologisch Institut*, t. III, p. 107.

2. Ce sont là des présomptions plus que des certitudes. Mais ces présomptions sont très plausibles. D'abord la chorégie de Périclès ne peut descendre plus bas que 458, puisque Eschyle, mort en 456, ne fit plus rien représenter à Athènes après l'*Orestie*, qui est de 458 et après laquelle le poète se retira en Sicile. Mais ce n'est pas Périclès qui fit alors les frais du chœur; c'est Xénoclès. Maintenant, parmi les drames couronnés d'Eschyle, antérieurs à l'*Orestie*, jusqu'en 468-467, nous ne connaissons plus que l'*Œdipodie* (Laïus, Œdipe, les Sept devant Thèbes), qui est de 467 (78e ol., 1). On aimerait à rattacher à cette date la chorégie de Périclès. Malheureusement, il se pourrait qu'elle se rapportât à une victoire d'Eschyle d'un ou deux ans antérieure ou postérieure à 468-467. Dans tous les cas, la chorégie de Périclès ne me paraît pouvoir remonter beaucoup plus haut ni descendre beaucoup plus bas. C'est seulement un peu avant de se décider à se mêler des affaires publiques, ou un peu après avoir commencé à s'en mêler avec la faveur populaire, que Périclès avait besoin de munificences personnelles pour gagner le peuple et pour se l'attacher. C'est pourquoi la date de 468 me paraît bien choisie et fort probable.

le reste du ve siècle. Rien ne me paraît mieux lié et plus probable que cette chronologie du théâtre comique.

Mise sur le même pied que la tragédie, la comédie ne fut plus représentée sur des tréteaux élevés au hasard, mais sur le théâtre public d'Athènes, et s'adressa à tout le peuple assemblé et non plus à quelques passants désœuvrés et badauds, comme nos spectacles forains. Ses représentations solennelles revinrent à des époques fixes, aux Lénéennes ou Dionysies d'hiver et aux grandes Dionysies ou aux Dionysies d'été. Au lieu d'acteurs volontaires et de rencontre qui mêlaient peut-être leurs fantaisies à la composition telle quelle du poète, elle eut des acteurs de profession qui jouaient la pièce telle que l'auteur l'avait écrite et présentée à l'archonte. Les haillons dont s'affublaient des acteurs et des choristes de hasard firent place à un costume plus décent pour des acteurs que l'État payait et que le poète instruisait (χοροδιδάσκαλος), pour des choristes que le chorège habillait et devait faire dresser à ses frais, sous la direction du chorodidascale ou de l'auteur du drame. Le chorège pouvait bien parfois se montrer parcimonieux, surtout pour les habillements des choristes, comme on le voit par les plaintes des poètes; mais ces costumes délabrés, qui faisaient leur colère, auraient été du luxe pour les contemporains de Chionidès, et ne nuisaient qu'à la popularité du chorège, sans nuire à l'œuvre des poètes; on ne voit point qu'ils aient porté préjudice au succès des *Grenouilles* d'Aristophane.

Ces avantages toutefois auraient été plus que compensés par la nécessité de demander un chœur à l'archonte, sans l'extrême liberté qui régnait alors à Athènes. Jusqu'alors les poètes ne relevaient que d'eux-mêmes, comme le dit Aristote; ils dépendaient maintenant et de l'archonte qui

pouvait être sot ou malveillant, et de l'autocratie de l'État qui devait se montrer plus ou moins favorable aux libertés des poètes, selon les variations de la politique. Mais, tant que la démocratie fut dans toute sa vigueur, le patronage de l'État ne fut jamais ni pesant pour l'art ni gênant pour les plaisirs du public, qu'il respecta même plus que de raison. A peine cite-t-on deux mesures coercitives incontestables, le décret de Morychidès, en 440, qui défendait de mettre en scène les citoyens et de les jouer en les désignant par leur nom; et celui de Syracosios, en 414, qui, plus inefficace encore que celui de Morychidès, fut un décret mort-né, puisque Phrynichos, l'année même où il fut porté, en attaquait violemment et en flétrissait l'auteur dans son *Monotropos*. Quant aux injustices volontaires ou involontaires de l'archonte, elles étaient sans doute fort désagréables pour l'auteur évincé du concours, et qui voyait la représentation de son œuvre remise à trois mois ou à neuf mois, selon qu'il l'avait présentée pour les Lénéennes ou pour les Dionysies; mais elles étaient d'ailleurs sans conséquence; et la pièce, remise au concours, paraissait illustrée de railleries et de malédictions contre le malencontreux magistrat. Il faut voir de quel ton Cratinos le prend avec un archonte qui avait eu le malheur et l'insolence de trouver trois concurrents [1] plus méritants que lui, et qui peut-être avait fait la même injure à Sophocle en lui préférant un Gnésippe, fils de Cléomaque. Dans le dithyrambe ou dans le morceau violent comme un dithyrambe, qui ouvre la comédie des *Bouviers*, Cratinos invoquait Bacchus et le

1. Il ne paraît pas que, parmi les concurrents, il y en eût plus de trois admis à l'honneur de faire représenter leurs pièces : j'aurai à revenir sur cette question.

priait de « verser du feu sur le feu [1] » de sa propre indignation. Puis il entreprenait le malheureux archonte. « Ah! lui criait-il, tu m'as pris le premier pour faire une expérience sur moi, comme sur un vil Carien, » et, entre autres méfaits, il lui reprochait d'avoir commis à son égard la même balourdise qu'à l'égard de Sophocle ou d'imiter celui qui l'avait commise [2]. De fait, bien peu de pièces de quelque valeur furent écartées du concours et de la représentation par la censure préventive des archontes : Athénée n'en cite dans toute l'Ancienne Comédie que deux qui furent publiées sans avoir été représentées, *les Thourio-Perses* de Métagène et *les Sirènes* de Nicophon [3], soit par un caprice de leurs auteurs, soit qu'elles aient rencontré une constante mauvaise volonté dans les archontes. L'innovation de Périclès n'eut donc que des résultats heureux pour la comédie, qui devint un spectacle patronné et consacré par l'autorité publique et, ce qui peut paraître étrange quand on se rappelle certaines scènes d'Aristophane, par la religion.

Mais avant de développer ces heureux résultats autant que le permet la rareté, pour ne pas dire le manque d'informations exactes et précises, arrêtons-nous un moment sur les conditions en quelque sorte légales de la comédie

1. C'est ainsi du moins que j'entends avec Kock le texte assez brouillé d'Hésychios à ce sujet.

2. Peut-être l'archonte qui fit cette injure à Sophocle est-il le même que celui qui se montra défavorable à Cratinos; mais aussi peut-être sont-ils différents, et Cratinos compare-t-il la stupidité de celui qui a méconnu son génie à la stupidité de celui qui avait pu méconnaître la supériorité de Sophocle. (*Les Bouviers*, 1er fragm.)

3. Οἶδα δ'ὅτι καὶ οἱ Θουριόπερσαι καὶ τὸ τοῦ Νικοφῶντος δρᾶμα (αἱ Σειρῆνες) ἀδίδακτά ἐστι. (Athén., VI, ch. XCVIII.) Athénée sans doute en connaissait d'autres. Car c'est à propos d'un cas particulier (une sorte de vie de Cocagne traitée par différents comiques) qu'il nous donne cette information. Pour nous, nous ne pouvons citer que ces deux comédies se trouvant dans ce cas.

et sur certaines particularités, étranges pour nous, qui en dérivent.

Toute représentation, il ne faut jamais l'oublier, était à l'origine et demeura longtemps un concours (ἀγών) destiné à embellir certaines fêtes publiques. Ce concours ne revenant naturellement qu'avec cette fête, il s'ensuit que les représentations théâtrales n'avaient lieu qu'à ces anniversaires; et comme on ne présentait à ce concours, à ce qu'il semble, que des pièces nouvelles ou qui n'avaient pas été récompensées, quoique reçues à la représentation, il paraît bien qu'une pièce n'était jouée qu'une seule et unique fois, ou, si elle n'avait pas obtenu de prix, qu'autant de fois qu'il fallait pour arriver au résultat désiré, et cela, à d'assez longs intervalles, c'est-à-dire quand le concours revenait avec la fête à laquelle il était attaché. Les anciens ne nous citent jusqu'en 388, ou jusqu'au moment où Athènes commença à devenir, selon le mot de Platon, une théatrocratie, que deux exceptions à cette règle. L'une est en faveur des drames d'Eschyle, pour lequel les Athéniens avaient conçu une telle admiration et gardé une si profonde reconnaissance qu'ils décrétèrent, dit-on, que ses tragédies pourraient toujours disputer le prix et par conséquent être représentées à tous les concours; c'est à quoi font allusion ces mots que lui prête Aristophane : « Ma poésie n'est pas morte avec moi [1] ».

1. *Grenouilles*, v. 868. Le scholiaste à propos de ce vers fait allusion au décret des Athéniens, qui se trouve formellement mentionné dans la sch. des Acharniens sur le v. 10 : Τιμῆς δὲ μεγίστης ἔτυχε παρὰ Ἀθηναίοις ὁ Αἰσχύλος, καὶ μόνου αὐτοῦ τὰ δράματα ψηφίσματι κοινῷ καὶ μετὰ θάνατον ἐδιδάσκετο. — Quintilien, X, I, § 66, rapporte le même fait en en donnant une autre explication qui est inacceptable : « Sed rudis in plerisque (Æschylus) et incompositus : propter quod correctas ejus fabulas in certamen deferre posterioribus poetis Athenienses permisere, suntque eo modo multi coronati. »

La seconde exception est ce fait mentionné à la fin de l'argument des *Grenouilles*, que cette comédie excita une admiration si grande que, selon Dicéarque, les Athéniens la firent représenter une seconde fois : l'auteur de l'argument ne dit pas si ce fut deux fois consécutivement ou à deux concours différents [1]. C'est le cas de dire : l'exception confirme la règle. Car que signifierait cette double remarque sur les drames d'Eschyle et sur les *Grenouilles*, si les pièces grecques, comédies ou tragédies, avaient eu de nombreuses représentations consécutives, et si la reprise des drames déjà joués et couronnés avait été le fait commun [2]? Ne transportons pas nos habitudes modernes au théâtre grec. Les représentations d'une même pièce furent toujours fort rares relativement, même quand il y eut dans l'Attique d'autres théâtres que celui d'Athènes et celui du Pirée, même quand il y eut des théâtres dans toutes les villes du monde grec. Car elles étaient toujours données aux frais du public et dans des fêtes particulières; d'ailleurs la corporation des artistes de Bacchus n'était pas assez nombreuse pour jouer partout en même temps; et, qu'on le remarque, je parle ici de l'époque où il y avait déjà un répertoire ancien et un répertoire nouveau, où par conséquent la reprise d'une pièce déjà donnée était devenue commune. Mais, quant au ve siècle, c'est-à-dire au temps le plus florissant de l'art dramatique au point de vue des œuvres, je maintiens et, jusqu'à ce qu'on produise des inscriptions ou des textes anciens disant

1. L'expression, toutefois, dont se sert l'auteur, si elle est prise dans son sens rigoureux, ne permet que la seconde supposition. Οὕτω δὲ ἐθαυμάσθη τὸ δρᾶμα, διὰ τὴν ἐν αὐτῷ παράβασιν, ὥστε καὶ ἀνεδιδάχθη, ὥς φησι Δικαίαρχος.

2. Par exemple, comme le supposent certains raisonnements de Naber dans un article de la *Mnémosyne* sur les *Nuées*, article sur lequel j'aurai à revenir à propos de cette comédie.

expressément le contraire, je maintiendrai envers et contre tous que la meilleure tragédie ou comédie n'avait qu'une seule et unique représentation, celle où elle disputait le prix. C'est ainsi seulement que je m'explique et l'extrême liberté qui fut laissée à la comédie de 468 à 388, et surtout l'impunité dont elle jouit pendant près de quatre-vingts ans [1]. Qu'une fois ou tout au plus deux fois par an, un citoyen soit berné ou couvert d'infamie, les magistrats et chefs populaires vilipendés, les mesures régulièrement votées par l'ἐκκλησία tournées en ridicule ou attaquées avec la dernière violence, les principes mêmes de la constitution traînés dans la boue, cela paraît à peine tolérable; mais cela se supportait et jusqu'à un certain point peut se comprendre ; tout passait et s'évanouissait avec les fêtes de Bacchus, comme un moment d'ivresse ou un éclair de folie. Mais qu'une telle licence durât des semaines, des mois, même des années, voilà ce que je ne puis concevoir, quelque fou que je consente à supposer le peuple d'Athènes. Il n'était pas, quoi qu'on en dise, si amoureux et jaloux de ses plaisirs, qu'il fût devenu incapable de sentir les inconvénients de ces médisances et calomnies coup sur coup répétées contre les simples particuliers, de ces insultes journalières et aux hommes publics et à la constitution et à lui-même. Mais surtout, pour endurants que fussent les Athéniens et en général les Grecs, beaucoup moins chatouilleux sur le point d'honneur que les modernes, ce serait merveille qu'ils eussent souffert l'outrage à jet continu; déjà, porté au degré où nous le voyons dans les comiques, il y a lieu de s'étonner qu'ils l'aient enduré une fois par accident; car tous

1. Mettons 66, puisque la comédie agonistique et politique ne commença guère qu'en 454 : mon raisonnement n'en subsiste pas moins.

n'étaient pas des Socrates, riant les premiers des bouffonneries dénigrantes ou calomnieuses d'un Aristophane. Je ne vois pas pourtant que les insultés aient fait un mauvais parti aux insulteurs, Cléon à Aristophane, Hyperbolos à Eupolis, Cléophon à Platon. Le courage montré par les comiques contre des hommes ou des démagogues tout-puissants, et les dangers qu'ils auraient bravés, sont donc des plaisanteries que les érudits modernes, qui se donnent pour des critiques, devraient laisser aux scholiastes et aux compilateurs. Le seul fait que l'on cite parfois de ces dangers, la mort d'Eupolis qu'Alcibiade fait plonger et lentement noyer dans la mer par ses soldats, est généralement reconnu pour un conte sans fondement. Cette impunité des comiques vis-à-vis de leurs victimes, non moins que la durée de l'Ancienne Comédie avec ses atroces médisances, devrait pourtant donner à réfléchir aux érudits qui supposent que les comédies avaient de nombreuses représentations consécutives l'année de leur admission au concours, et même qu'elles étaient reprises les années suivantes : car il n'est pas supposable que la nature humaine fût autre à Athènes que partout ailleurs.

Un autre fait singulier qui résultait moins de l'institution du concours que de celle des chorégies, c'est pour chaque représentation publique le nombre défini et préfix des concurrents qui *avaient droit* de faire représenter leur œuvre. Le concours aurait pu admettre tous ceux qui avaient une pièce à présenter; mais le nombre des chorèges était restreint. On sait qu'il y avait dix tribus à Athènes; cinq d'entre elles, selon Böckh, fournissaient les juges des concours; les cinq autres, les chorèges. Il semblerait donc que les concurrents auraient dû être au nombre de cinq, c'est-à-dire autant que de chorèges,

puisqu'on n'était admis à la représentation qu'autant que l'on avait obtenu un chœur de l'archonte. C'est en effet le chiffre que Böckh propose et que certains critiques admettent. Malheureusement toutes les didascalies qui sont venues jusqu'à nous depuis celle où est mentionnée l'*Œdipodie* d'Eschyle (467) jusqu'à celle du second *Ploutos* exclusivement (388) ne portent que trois noms. Pour n'en citer que deux : celle de l'*Œdipodie* ne désigne qu'Eschyle, Aristias et Polyphradmon ; et celle des *Grenouilles*, Aristophane, Phrynichos et Platon. Je donnerais peut-être les mains aux considérations de Böckh, quoique je ne les entende qu'à demi, pour expliquer ce fait que les collecteurs de didascalies ne citent que trois noms, tandis qu'il y avait en réalité cinq concurrents. Car, après tout, peu m'importerait cette discussion, en elle-même parfaitement oiseuse, si je ne soupçonnais que ces différences de chiffres cachent, mais laissent deviner dans l'état légal de la comédie, une révolution, que les explications de Böckh escamotent : là, pour moi, est toute la question. Quoique j'aime l'exactitude, je n'en suis pas épris jusqu'à une minutie pointilleuse et puérile. Mais si, par hasard, la substitution de cinq concurrents à trois dans les didascalies annonçait que les hommes politiques qui en 388 diminuèrent les droits des comiques, en supprimant à peu près le chœur, y ajoutèrent d'un autre côté et par compensation en augmentant le nombre des concurrents et des primés, si de plus cette modification théâtrale était le signe d'un changement bien plus profond qui s'était fait, non pas brusquement dans la constitution, comme l'avancent les scholiastes et les compilateurs, qui n'ont pas l'air de soupçonner que la restauration d'Euclide était une restaura-

tion démocratique, mais peu à peu et sourdement dans les mœurs publiques, on comprendra que la question du nombre des poètes admis aux concours tragiques n'est pas une de ces éruditions dénuées de sens et d'intérêt, qu'un bon esprit peut facilement consentir à ignorer. C'est en vue de mes futures considérations sur ce sujet, quand j'en serai à la Comédie Moyenne, que j'ajoute quelques mots contre l'hypothèse de Böckh. Nous avons bien de la peine à comprendre comment les juges pouvaient apprécier la valeur de 9 tragédies, accompagnées de 3 drames satyriques : n'est-ce pas rendre leur tâche inintelligible et impossible que d'y ajouter encore 2 drames satyriques et 6 tragédies. Ils suivaient dans leurs jugements les impressions et l'opinion du public, je le veux bien ; mais le public lui-même, à moins de se renouveler continuellement, comme on dit que cela a lieu dans la représentation des drames interminables des Chinois, n'aurait-il pas été étourdi, excédé, hébété, de manière à n'applaudir qu'à tort et à travers, à supposer qu'il eût pu résister au sommeil? Vraiment, on suppose dans les Athéniens une capacité d'attention qui dépasse les forces humaines. Il est vrai que la difficulté était beaucoup moindre pour la comédie. Celui, quel qu'il soit, qui l'avait intronisée au théâtre public, instruit sans doute par l'expérience, avait eu le bon sens de ne demander à chaque concurrent qu'une seule pièce au lieu de quatre. On luttait de la sorte comédie contre comédie [1],

1. C'est ce que Suidas dit de Sophocle : Καὶ αὐτὸς ἦρξε τοῦ δρᾶμα πρὸς δρᾶμα ἀγωνίζεσθαι, ἀλλὰ μὴ τετραλογίαν. Mais il y a certainement une bévue ou tout au moins une inexactitude d'expression dans Suidas qui ne se fait pas faute d'autres méprises. Les didascalies, malheureusement trop peu nombreuses, qui nous sont parvenues, par exemple celle sur *Alceste*, celle sur *Iphigénie à Aulis*, prouvent le contraire. Seulement, à

et les juges, sans avoir besoin d'une intelligence et d'une force d'attention extraordinaires, pouvaient comparer et peser les mérites des œuvres qui leur étaient soumises, tandis qu'ils devaient être fort embarrassés pour apprécier une masse de trois tragédies et d'un drame satyrique, opposée à deux masses analogues formées chacune du même nombre de pièces. La comédie était vraiment favorisée par ce côté.

Pour tout le reste (décors, machines, costumes, etc.), elle entrait en partage avec la tragédie et n'avait guère qu'à emprunter pour se perfectionner dans tout ce qui touche à l'extérieur du drame ou à sa représentation. Après Eschyle, qui, si l'on en croit la tradition, avait été décorateur, machiniste, costumier, aussi bien que musicien, maître de ballet et poète, l'art de la décoration n'avait plus de progrès à faire, et l'on peut en dire autant de celui du machiniste. Je ne parle point des mécaniques ingénieuses (exostra ou ekkuclêma), par lesquelles le décor se modifiait ou était à vue remplacé complètement par un autre; mais Eschyle n'avait-il pas devancé tout ce que la fantaisie des poètes comiques pourrait demander de plus audacieux au machiniste, en représentant Jupiter assis sur les nuages pour la pesée des âmes d'Achille et de Memnon, l'Aurore emportant le cadavre de son fils à travers les airs, les Océanides volant d'un mouvement

la différence de quelques eschyléens attardés (Philoclès dans sa *Pandionide*, Mélétos dans son *Œdipodie*), Euripide et les autres présentaient chacun au concours 4 pièces (3 tragédies et 1 drame satyrique), sans lien et sans rapport l'une avec l'autre : ainsi *Iphigénie à Aulis, Alcméon, les Bacchantes* (on ne désigne pas le drame satyrique, sans doute parce qu'il était non d'Euripide, mais de son fils, qui était le didascale, ces tragédies d'Euripide étant posthumes). Jusqu'à nouvel ordre, on peut regarder comme un monstre cette hypothèse de Böckh : « Conjeceris magnis quidem Dionysiis tetralogiarum certamen non esse intermissum, Lenæis autem singulas fabulas esse actas ex instituto Sophoclis. »

rapide d'ailes auprès de Prométhée, le vieil Océan porté par une monture ailée comme Pégase? Si le masque, pour ne parler que de cette partie du costume, devait être plus varié dans l'Ancienne Comédie qu'il n'était dans la tragédie et qu'il ne fut plus tard dans la Comédie Moyenne et dans la Nouvelle, les comiques en trouvaient pourtant le modèle dans leurs devanciers et leurs contemporains de l'autre scène; ils n'avaient qu'à se l'approprier en le modifiant par la caricature, qui n'était pas elle-même une nouveauté, puisque tout auteur de tragédies était aussi auteur de drames satyriques. Même les danses tragiques ne pouvaient être inutiles aux poètes comiques pour imaginer et régulariser celles de leurs chœurs. Je sais que je vais ici contre un texte formel d'Athénée, affirmant que la danse de la tragédie est l'emmélie; celle du drame satyrique, la sicynnis; celle de la comédie, la cordace. Mais ou bien il donne à ce mot de cordace un sens étendu que nous ignorons, ou bien il se trompe. J'ose affirmer que jamais la comédie, depuis qu'elle eut pris une forme artistique, n'a usé dans les chœurs de cette danse qu'on lui donne en propre. Quelque personnage de bas étage, par exemple la vieille femme ivre qui, dans le *Maricas* d'Eupolis, figurait la mère d'Hiperbolos, a pu se livrer sur le théâtre aux mouvements débraillés qui caractérisaient la cordace; quelque mignon immonde, figurer les tordions, comme on disait au XVIe siècle, et les frémissements de l'épine dorsale qui en constituaient la partie lascive et la plus immorale. Mais se figure-t-on cette danse de gens ivres et de prostituées, exécutée par le chœur des initiés dans *les Grenouilles*, ou par celui des Nuées dans la pièce de ce nom? Avec moins de gravité et de lenteur, avec plus de viva-

cité et de désinvolture, la danse du chœur des *Chirons* ou des *Archiloques* dans Cratinos, des *Dêmes*, des *Villes* dans Eupolis, des *Nuées*, des *Grenouilles* et des *Chevaliers* dans Aristophane, devait se rapprocher à beaucoup d'égards de l'emmélie tragique, légèrement caricaturée.

Rivalisant désormais avec la tragédie dont le patronage de l'État la faisait presque l'égale, se modelant sur elle pour tout ce qui concerne la pratique du théâtre, la comédie, jusqu'alors si humble, allait grandir rapidement.

D'abord l'innovation qui lui ouvrait les portes de la cité et qui la faisait coopératrice des solennités publiques de Bacchus, influa sur l'étendue des pièces. Jusque-là, si nous en croyons une glose d'un manuscrit de Saint-Gall, découverte et publiée par Usener [1], les pièces étaient si peu développées qu'elles ne dépassaient pas 300 vers. C'était assez pour des parades débitées en plein vent; c'était trop peu pour des comédies destinées à des représentations solennelles. On peut conclure d'un texte de la *Poétique*, je le sais, que les tragédies elles-mêmes étaient dans l'origine aussi pauvres et aussi maigres; mais il y avait longtemps que cet âge d'indigence poétique était passé; et lorsqu'en recevant un chœur des mains de l'archonte, la comédie fut entrée en partage des privilèges et des honneurs de la tragédie, elle dut aspirer aussitôt à lutter avec son aînée et sa rivale. Quoique la glose du Sangallensis ne nous dise pas quels étaient ces premiers auteurs comiques dont elle parle, il m'est impossible de me figurer Magnès faisant représenter des pièces de

1. *Musée du Rhin*, XXVIII, p. 418. In fabulas primi eam (comœdiam) contulerunt non magnas, ita ut non excederent in singulis versus trecenos.

quelques centaines de vers, à côté des gigantesques trilogies d'Eschyle.

Nécessairement, encore, les comiques apportèrent désormais plus d'attention et de soin dans l'invention de leurs sujets, dans la composition de la fable dramatique, et surtout dans leur style. Ils ne pouvaient à côté du vieil Eschyle et du jeune Sophocle, dont ils étaient appelés à partager les honneurs, se borner à des parades de carrefour, à des dictons des rues, à une versification lâchée qui sentait encore l'improvisation. Magnès, d'après l'éloge qu'en fait Aristophane, aspirait à faire œuvre de poète. Les titres qui nous ont été conservés de quelques-unes de ses pièces les plus célèbres montrent que l'Ancienne Comédie eut, dès ses commencements connus, ce caractère de haute fantaisie si frappant dans Aristophane : car *les Gallinsectes, les Oiseaux, les Grenouilles* de Magnès nous introduisent dans ce monde fantastique où l'Ancienne Comédie se joua avec tant de grâce. Je ne chercherai pas ce qu'Aristophane a pu emprunter aux *Grenouilles* [1] et aux *Oiseaux* du vieux poète dans ses pièces de même titre; car, tout ce que nous savons, c'est que Magnès aimait ces onomatopées ou ces cris d'animaux, comme *Coï coï, Kakkabau kakkabau, Epopopopopo, Hau Hau brououou, Brekekex Koax-koax*, et autres, dont Aristophane ne s'est pas privé. Il faisait entendre en effet toute espèce de voix ou de cris insolites (Πάσας δὲ ὑμῖν φωνὰς ἱείς). C'est le seul rapport qu'il nous soit donné de saisir entre lui et le grand poète qui nous le

1. Ce qu'on entrevoit d'après les mots dont se sert Aristophane pour caractériser la pièce de Magnès βατραχείοις βαπτόμενος, c'est que Magnès avait réellement mis en scène des hommes déguisés en grenouilles, tandis que dans l'œuvre d'Aristophane les grenouilles ne paraissent que par leurs chants et demeurent derrière la scène.

fait connaître. Prétendre en découvrir davantage, c'est abus et charlatanisme d'érudition.

Enfin, puisque Magnès fut abandonné dans sa vieillesse du talent de plaisanter et de railler (τοῦ σκώπτειν ἀπελείφθη), il le possédait donc dans son bon temps. Mais qu'était-ce que ces σκώμματα? De quel ton étaient ces railleries et à qui s'adressaient-elles? Qu'elles aient consisté souvent en personnalités plus ou moins mordantes, on ne saurait en douter, lorsque l'on considère les origines de la comédie. Souvenir des colloques entre les ithyphalles et les passants qui ne se ménageaient pas les gros mots, ni les apostrophes insolentes et grotesques, ni les plaisanteries les plus salées, elles prenaient à partie les citoyens décriés ou simplement ridicules par leurs défauts physiques, par leurs travers d'esprit ou par leurs mésaventures. Elles n'étaient que l'écho retentissant des propos et des commérages qui se débitaient dans les boutiques des barbiers, dans les gymnases ou sur la place publique. C'est ce qu'il faut conclure d'ailleurs de certains mots de la *Poétique*. Puisqu'Aristote affirme que Cratès fut le premier qui s'écarta de l'ἰδέα ἰαμβικὴ ou de la satire personnelle à la façon d'Archiloque et d'Hipponax, pour inaugurer une action fictive et générale, il nous dit par cela même que jusqu'à Cratès la satire personnelle était le but et le fond du drame comique. Rien ne prouve toutefois que Magnès, non plus que Chionidès, ait jamais mis sur la scène des personnes vivantes, ni qu'il se soit permis de bafouer les magistrats et de vilipender les institutions. La comédie n'était pas assez sûre d'elle-même pour aspirer à régenter l'État, ni assez ingrate pour médire injurieusement de l'homme politique qui venait de lui faire donner droit de cité.

Deux au moins des comédies de Magnès auxquelles Aristophane fait allusion, *les Lydiens* et *les Barbitistes*, se rapportent à la critique, souvent renouvelée depuis, de la danse et de la musique. Dans l'une, Magnès paraît avoir tourné en ridicule ceux qui introduisaient dans les chœurs les danses molles et efféminées, à la manière des Lydiens ; dans l'autre, ceux qui chantaient au son du barbitos, sorte de lyre inventée par Terpandre ou par Anacréon, et que les connaisseurs et surtout les hommes politiques plaçaient au nombre des instruments méprisables, qu'il aurait été contraire à la bonne éducation de faire apprendre à la jeunesse [1]. Je ne chercherai pas quel pouvait être le sujet des Psênes ou Cinips du figuier, parce que toute donnée nous manque pour former même des conjectures qui ne soient pas purement gratuites [2]. *Les Lydiens* et *les Barbitistes* me suffisent pour entrevoir quelque chose de l'objet des railleries de Magnès. Ses critiques les plus hardies se bornaient probablement à attaquer ceux qui, en corrompant les arts, corrompaient la cité, avec les admirateurs de la musique et des danses efféminées, avec les poètes tragiques ou dithyrambiques qui introduisaient une telle musique et de telles danses dans les *Agones* ou spectacles publics. Nous avons un spécimen de ces hardiesses dans les deux vers suivants du pseudo-Chionidès : « Non, par Jupiter, Gnésippe ni Cléo-

1. Parmi les instruments qui ne sont propres qu'à exciter des sentiments voluptueux, Aristote mentionne la pectis, le *barbitos* et la sambuque, variétés de la harpe. (*Pol.*, IX, 6, et non VIII, 6, comme l'indique Meineke).

2. Lorsqu'il s'agit de comédies dont les titres sont relatifs à des institutions, à des particularités de mœurs connues ou à des professions et métiers, on peut se faire en gros une idée non du plan, mais du sujet de ces pièces. Mais allez donc par exemple deviner le sujet des *Grenouilles* d'Aristophane sur le titre seul !

mène ne (me) charmeraient pas avec leur lyre à neuf cordes[1]. » Si l'Ancienne Comédie s'était arrêtée à des plaisanteries et personnalités aussi inoffensives, jetées ou dans le dialogue ou dans les chœurs ou dans la parabase, ce souvenir de l'orgie et des colloques sottisiers des phallophores avec ceux qu'ils prenaient à partie, elle n'aurait pas fait tant de bruit ni excité tant d'applaudissements et tant de plaintes.

Magnès fut à Cratinos ce que Phrynichos avait été à Eschyle; il le prépara, il l'annonça; mais il lui laissa l'honneur de donner à l'art comique sa forme définitive. Toute l'antiquité en effet nomme, comme le père de l'Ancienne Comédie, non Magnès, mais Cratinos, qui commença à faire représenter des pièces vers 454, à peu près au temps qu'Euripide débutait sur une autre scène. Avec lui la comédie entra résolument dans la voie qu'elle devait poursuivre, jusqu'à la tyrannie des Trente, c'est-à-dire jusqu'au moment où le parti dont elle avait épousé les préjugés et les passions politiques triompha momentanément et, dit-on, lui coupa les griffes, en renouvelant contre elle, mais cette fois d'une manière efficace, les mesures coercitives de Morychidès et de Syracosios[2]. « Athènes, dit Éd. du Méril, était en ce temps-là une république illimitée, où le despotisme de l'égalité n'était tempéré que par la licence de tout dire; la démocratie s'y croyait toujours en demeure de sauver la patrie, et elle la sauvait régulièrement tous les matins. Quand elle

1. Gnésippe, mauvais poète tragique dont se moquera Cratinos et dont Chionidès dans sa vieillesse a bien pu se moquer, quoi qu'en dise Meineke. Cléomène, poète dithyrambique qui avait fait aussi des poésies érotiques.

2. Nous verrons ce que vaut cette tradition. Mais elle marque très exactement la date où l'Ancienne Comédie décline rapidement, et bientôt expire.

n'agissait pas, elle parlait; la parole était même son mode d'action le plus ordinaire; mais, sous une forme ou sous une autre, la politique était l'œuvre incessante des citoyens oisifs et le gagne-pain de tous les autres. L'indifférence en matière de gouvernement était même réputée un crime, et la comédie qui se fût désintéressée de la chose publique et eût abdiqué la direction des affaires aurait paru de mauvais exemple et indigne d'un peuple libre. D'ailleurs, comme il arrive si habituellement dans les démocraties, on confondait volontiers à Athènes la liberté avec l'égalité, et l'on recherchait beaucoup moins son élévation que l'amoindrissement des autres. Toutes les supériorités trop reconnues étaient bientôt suspectes; la vertu elle-même, dès qu'elle était patente, semblait un danger pour le public. Il avait fallu donner satisfaction à la peur et attribuer au peuple le droit de se débarrasser pour un temps des grands citoyens, que l'éclat de leurs services ou la renommée de leur justice signalait à ses défiances. La comédie ambitionna de devenir ainsi une sorte d'institution sociale et fonctionna comme un ostracisme au petit pied. Au lieu de livrer à la risée publique des lourdauds innocemment ridicules, elle s'attaqua aux citoyens trop honorés et voulut réprimer leur bonne renommée en vilipendant leur personne. N'eût-elle pas cru rendre vraiment service à la république, elle eût été sûre d'intéresser à son succès une démocratie dévergondée et de s'assurer à moindres frais, sinon des approbateurs, du moins des complices. Elle se transforma donc peu à peu, sans parti pris et sans calcul; l'emportement des passions populaires, les habitudes de tous les jours et les entraînements involontaires de l'esprit de parti en firent une satire politique, toute frémissante des haines et des

passions du moment, où de prétendus criminels d'État étaient fustigés avec colère, quelquefois même exposés en personne sur la scène comme sur un échafaud. »

Il y a beaucoup de vrai et beaucoup de faux dans ce passage; et c'est pourquoi j'ai voulu le citer tout entier, comme exprimant les contradictions de trop de lettrés qui ne cessent d'admirer et de calomnier l'antiquité outre mesure. Il représente assez bien l'espèce de juridiction hargneuse que s'arrogèrent les comiques. Mais ce n'est point par des épigrammes un peu grosses contre la démocratie athénienne (et aussi un peu contre la nôtre par ricochet) qu'on peut expliquer les causes qui firent de la comédie presque une institution sociale sans mandat, à peu près comme le journalisme chez les modernes. Tâchons d'être justes; c'est encore la plus sûre manière d'être clairvoyants et de ne pas retomber dans les injustices, aussi pleines d'erreur que d'ingratitude, de l'Ancienne Comédie contre la démocratie et ses principes. Ce qui lui donna l'audace, ce qui lui permit de se développer dans la voie toute publique et toute de personnalités où elle entra, c'est cette même liberté, cette même démocratie qu'elle a tant bafouée et calomniée. Jusqu'alors elle avait gardé, ce semble, une certaine mesure : on peut croire que Chionidès et Magnès, tout en lançant des épigrammes et des brocards contre des personnes décriées ou ridicules, ne poussaient point ces moqueries plus ou moins spirituelles jusqu'aux plus atroces injures, et surtout qu'ils gardaient, sans avoir besoin de se faire violence, l'antique respect des citoyens pour les magistrats et pour le gouvernement établi. Mais la liberté devint de plus en plus grande par les efforts d'Éphialte et de Périclès, les discussions politiques plus importantes et

plus animées, les intérêts et les idées opposés mieux armés du droit de se défendre; et la vie de l'Athénien se concentra de plus en plus sur les affaires de l'Agora et des tribunaux. On porta en toutes choses les habitudes et les passions de la place publique; et bientôt la minorité réactionnaire s'avisa de l'usage qu'elle pouvait faire de la comédie et des licences privilégiées des fêtes de Bacchus. Elle s'empara donc de cette arme que la démocratie lui fournit, et, par conviction ou par passion, peut-être par l'une et l'autre à la fois, elle la retourna violemment contre la liberté elle-même [1], dont elle avait sans cesse le nom à la bouche, et contre les conseillers et les conducteurs de la démocratie victorieuse. Démocratique par l'origine (car une telle comédie n'est possible que dans l'extrême liberté de la démocratie), l'Ancienne Comédie fut réellement aristocratique et par les passions qui l'animèrent et par l'emploi que firent d'elle les poètes, tous partisans acharnés du bon vieux temps. Oui, ce fut une espèce d'ostracisme, comme le dit très judicieusement Éd. du Méril, mais uniquement contre les supériorités du parti populaire. Elle injurie Périclès, mais elle exalte Cimon. Elle berne Cléon, Hyperbolos, Pisandre, Théramène [2], Cléophon, et ne craint pas de s'attaquer à Alcibiade; mais elle n'a que des sourires et des éloges pour

1. Les nobles aimaient certes la liberté, mais pour eux seuls, à condition que cette liberté fût une domination sur autrui. La liberté du peuple semblait une violation de la leur.

2. Je ne donne pas Pisandre, Théramène et Alcibiade pour des partisans de la démocratie. Pisandre et Théramène étaient des aristocrates, comme ils le montrèrent tous les deux dans l'affaire des Quatre-Cents, et le dernier dans celle des Trente; Alcibiade était Alcibiade, c'est-à-dire l'un des personnages les plus immoraux et les plus insolents qu'ait jamais tolérés une cité libre. Mais, tous les trois, ils firent les démagogues, et c'est pour cela qu'ils ont mérité les vengeances de l'Ancienne Comédie.

Nicias. Elle ne peut poser la question d'ostracisme; mais, autant que cela dépend d'elle, elle la prépare et se montre parfaitement conforme en cela à l'esprit du parti dont elle a épousé la cause. Car on va sans cesse répétant que l'ostracisme est une institution populaire et l'on cite toujours le mot plus ou moins authentique du paysan votant l'éloignement d'Aristide, parce qu'il est fatigué de l'entendre appeler le Juste. Mais on ne fait pas attention que cette institution est bien plus conforme au génie jaloux des aristocraties qu'à celui des gouvernements populaires, dont le défaut est d'accepter trop facilement les grands noms et les supériorités éclatantes; et, de fait, ce sont toujours les nobles qui, dans Athènes, ont posé la question d'ostracisme, laquelle a tourné si souvent contre eux. C'est Aristide disant : « Citoyens, si vous voulez être tranquilles, jetez-nous, Thémistocle et moi, dans le Barathrum, » et se faisant chasser lui-même en poursuivant l'exil de son rival. Si Thucydide, fils de Mélésias, et Cimon furent momentanément bannis, ils ne pouvaient s'en prendre qu'à eux-mêmes. Car se croyant sûrs de l'emporter, ils osèrent, avec leurs partisans, provoquer la question d'exil entre eux et Périclès. Les comiques suivent cet exemple, et avec un succès analogue. Ils attaquent avec fureur et acharnement tous les hommes qui s'élèvent du côté du peuple, ainsi que tous ceux qui, sans être des parvenus, favorisent ses droits, et ils en sont habituellement pour les frais de leurs méchancetés et de leurs injures, lesquelles amusent un moment la malignité publique, mais restent d'ailleurs sans effet. On ne voit pas que leurs attaques aient plus fait contre Euripide et contre les novateurs en musique, qui continuèrent à faire les délices du peuple, que contre Périclès et Cléon, les-

quels restèrent jusqu'à leur mort en possession, l'un de la direction suprême des affaires, l'autre d'une influence prépondérante dans les délibérations publiques. Elles n'étaient vraiment dangereuses que contre les philosophes, parce qu'elles se rencontraient ici avec le penchant secret du peuple à se défier des idées nouvelles et à s'insurger contre elles en faveur de ses croyances. Et encore ne s'aperçoit-on pas qu'elles aient beaucoup nui au progrès et à la liberté de la philosophie. Car on ne doit considérer la condamnation de Socrate que comme un accident, qui ne se serait probablement jamais produit sans les malheurs de la fin de la guerre du Péloponnèse et les sanglantes misères de la tyrannie des Trente. Je crois mauvais et illibéral, partout et toujours, ce droit de médire et de diffamer, laissé à l'Ancienne Comédie. Mais il faut dire à la décharge de la démocratie athénienne, d'une part que ce n'est pas elle, mais la noblesse qui a fait usage de cette licence, et d'un autre côté qu'une pareille licence paraissait respectable, tant à cause des immunités du Dieu qu'à cause de cette Παῤῥησία ou liberté de parole que les Athéniens se vantaient d'accorder à tous, même aux étrangers et aux esclaves.

La comédie attique, par le fait même de cette tendance politique, née du développement de la démocratie, se sépara donc radicalement de la comédie sicilienne. Mais il ne faut pas croire que l'époque qui vit fleurir le genre cratinien ou aristophanesque demeura tout à fait étrangère au drame comique d'Épicharme ou à quelque chose d'approchant. Cratès, soit par modération d'esprit, soit par suite de sa position sociale, s'abstint de personnalités, pour s'attacher à des inventions et à des sujets tout fictifs qui avaient une portée générale. Phérécrate le suivit dans

cette voie et, sans s'interdire absolument les sujets politiques et actuels, rechercha habituellement le général dans la composition de ses fables. Et même s'il était possible de démontrer que les pièces de la plupart des poètes qui illustrèrent la fin de l'Ancienne Comédie ont été données avant l'année 388, il faudrait dire que le courant de la comédie épicharmique fut presque aussi considérable à Athènes, que celui de la comédie cratinienne ou aristophanesque, durant cette période de l'art qu'on nomme l'Ancienne Comédie : tant les sujets mis en scène ressemblent à ceux qui sont familiers au grand poète sicilien.

Avant de prendre cette double direction, la comédie attique hésita un moment ; et c'est ce moment que représentent, bien qu'appartenant à ce qu'Aristote appelle le genre iambique, Chionidès, Magnès, Ecphantidès, Chœrilos [1] et sans doute Cratinos à ses débuts. Avec tous les organes de la comédie agonistique ou militante, dialogue, chœur, parabase, elle n'était pas encore la comédie militante. Elle abondait vraisemblablement en personnalités plus ou moins malignes; jamais la comédie attique n'a pu s'en défaire complètement, et, quoique plus rares et surtout beaucoup moins insolentes et venimeuses, on les retrouve jusque dans les derniers poètes connus de la comédie à la façon de Ménandre. Mais si elle était médisante, il lui manquait la passion politique pour être la comédie de combat. Elle n'était pas davantage la comédie moqueuse et pourtant pacifique, inaugurée par Cratès, laquelle ne cherchait le rire que dans d'innocentes fictions

1. Je serais fort tenté d'effacer ce Chœrilos de la liste des comiques. Il y eut un poète tragique de ce nom, célèbre surtout pour ses drames satyriques. Je doute fort de l'existence du comique Chœrilos.

ayant une portée générale. Avec plus de fantaisie peut-être, comme tendraient à le prouver certains titres tels que *les Grenouilles* et *les Oiseaux*, elle avait moins de finesse, d'élégance et d'enjouement. Touchant à l'un et à l'autre genre, sans caractère bien déterminé, elle devait présenter un assemblage de boniments moraux et sentencieux, de moqueries sottisières et pétulantes, de scènes fantastiques ou burlesques, et de chants tour à tour religieux et charivariques comme ceux de l'ancienne orgie, le tout sans beaucoup de composition et d'unité. Elle aspirait à l'art plutôt qu'elle n'y atteignait. C'est pour cela que les pièces des poètes les plus distingués de cette époque (468-454) furent bientôt oubliées et n'eurent peut-être d'autre publicité que la publicité éphémère de la représentation. Dans tous les cas, il est certain que leurs productions, si elles furent jamais mises par écrit et livrées au public, ne tardèrent pas à disparaître pour être remplacées par celles de faussaires. Magnès, le plus célèbre de tous, avait laissé un nom plutôt que des œuvres. C'est qu'avec beaucoup de talent, il n'avait pas eu assez de génie pour donner à sa comédie un caractère décidé dans un sens ou dans l'autre, et qu'elle n'était ni un pamphlet politique ni une fiction satirique et morale en action.

Les œuvres durables — hélas! puis-je prononcer ce mot à la pensée de tant de débris qu'il me faut interroger curieusement? — les œuvres du moins qui charmèrent toute l'antiquité et qui auraient mérité de survivre, ne commencèrent que lorsque Cratinos eut lancé résolument la muse comique dans la mêlée des passions politiques, et que Cratès, l'en retirant, l'eut placée dans une région sereine, d'où elle pût rire innocemment des sottises des hommes, sans aigreur et sans fiel contre les personnes.

CHAPITRE IV

DEVANCIERS D'ARISTOPHANE : COMÉDIE AGONISTIQUE ET PERSONNELLE

Difficultés de la biographie de Cratinos. — Il fait de la comédie un pamphlet en action; *les Archiloques*, le spécimen le plus ancien pour nous du genre. — Guerre contre Périclès, contre les philosophes, contre les cultes étrangers et intrus dans Athènes, contre les mauvais poètes. — Jugement d'Aristophane sur Cratinos et appréciations de son talent par les critiques anciens. — *Les Chirons*. — *La Bouteille*. — Contemporains de Cratinos : Téléclidès et Hermippos, les plus violents adversaires de Périclès. — Successeurs de Cratinos : Phrynichos. — Quelques traits de vérité morale, notamment dans le *Monotropos* ou *Solitaire*. — Eupolis. — Ses querelles avec Aristophane. — *Iratus Eupolis :* excès de ses censures et de ses personnalités, notamment dans l'*Autolycos*. — Cependant une certaine générosité de caractère et de pensée : *les Dêmes*. — Manque de fantaisie, *les Baptes*, *Callias* ou *les Flatteurs*. — Importance de cette dernière comédie, à la fois pamphlet politique et comédie de mœurs.

Voyons d'abord ce que fut la comédie politique et de combat dans Cratinos et ses contemporains et dans les poètes qui, à peu près du même âge qu'Aristophane, débutèrent avant lui dans la carrière dramatique.

Cratinos d'Athènes, que Lucien ou l'auteur, quel qu'il soit, d'un opuscule sur sa longévité [1], fait mourir à l'âge de quatre-vingt-dix-sept ans, peu de temps après avoir remporté le prix avec sa comédie de *la Bouteille* [2], dut

1. Μακρόβιοι.
2. Κρατῖνος δὲ ὁ τῆς κωμῳδίας ποιητὴς ἑπτὰ πρὸς τοῖς ἐνενήκοντα ἔτεσιν

mourir à ce compte la 2e année de la 89e olympiade (423); ce qui porterait sa naissance vers 520. Mais, alors, il me paraît bien difficile qu'on place la date de ses premières pièces en 454, comme fait Bernhardy d'après la chronique d'Eusèbe. Ce n'est pas d'habitude à soixante-six ans qu'on commence à écrire pour le théâtre, ni même à s'y distinguer et à y faire une révolution. Que la plus ancienne des pièces qui nous sont connues par leur titre et par quelques fragments, la comédie des *Archiloques*, ne soit pas antérieure à la 4e année de la 82e olympiade (448), je le veux bien; mais ne pourrait-elle avoir été précédée de beaucoup d'autres dont nous n'avons pas la moindre notion, parce qu'elles s'étaient perdues de bonne heure et que le souvenir en avait été effacé par l'éclat d'œuvres plus parfaites? Ou Cratinos n'a pas vécu quatre-vingt-dix-sept ans [1], et n'a point par conséquent commencé à travailler pour le théâtre lorsqu'il était déjà plus que sexagénaire, ou il a débuté bien avant 454, et toutes les pièces dont nous avons les titres appartiennent à la dernière partie de sa carrière. Dans tous les cas, quelque respect que je professe pour l'érudition, je n'admettrai jamais, à moins d'avoir un acte authentique sous les yeux, qu'on s'avise de se faire poète comique après avoir passé la soixantaine. Peut-être n'est-ce qu'à cette date tardive que la comédie de Cratinos devint décidément politique. Peut-être s'était-elle tenue jusque-là beaucoup

ἐβίωσε, καὶ πρὸς τῷ τέλει τοῦ βίου διδάξας τὴν Πυτίνην καὶ νικήσας μετ' οὐ πολὺ ἐτελεύτα (§ 25).

1. Ce que j'admets volontiers. Car les auteurs de curiosités comme l'auteur des Μακρόβιοι sont fort sujets à caution. C'est pourtant la seule supposition, quoique très probable, que M. Couat n'a pas faite dans un article très soigné et très ingénieux, mais très peu probant sur la mort de Cratinos. (*Annales de la Faculté des Lettres de Bordeaux*, 2e série, no 3.)

plus près de la comédie sicilienne, tout en lançant de temps à autre des traits malins contre les vicieux ou les ridicules du temps, mais sans oser encore se jeter dans la mêlée des passions et des affaires publiques, en élevant tribune contre tribune. Il semble, en effet, qu'à mesure que l'ascendant de Périclès s'accroît dans la république, les colères de l'aristocratie deviennent plus âpres et les poètes comiques plus agressifs et plus hardis. Mais dans cette hypothèse même l'âge du poète ferait encore difficulté. Il n'est ni ordinaire ni vraisemblable qu'un homme de génie cherche et trouve enfin sa voie après la soixantaine. Il faut donc renoncer absolument à l'information du pseudo-Lucien sur la longévité de Cratinos, à moins d'admettre une chose invraisemblable jusqu'à l'impossible ou des suppositions gratuites comme celles que je lis dans un article de M. Couat sur la mort de Cratinos [1]. Ce qui est certain, c'est qu'il était vieux en 424, lorsqu'Aristophane fit représenter *les Chevaliers;* et il est extrêmement probable qu'il était mort en 421, lorsqu'Aristophane fit représenter *la Paix;* et, ne voulant pas être plus malin que

1. Je parle des suppositions qui remplissent toute la page 79-80 de cet article : 1° qu'après *la Bouteille* Cratinos n'existe plus pour la poésie; 2° qu'il ne fait plus représenter que d'anciennes pièces mythologiques retouchées. La décrépitude intellectuelle de Cratinos et l'information du faux Lucien sur son long âge sont le fondement de ces hypothèses inacceptables. Or l'information de Lucien peut être tenue pour non avenue, lorsque l'on connaît le peu de diligence des compilateurs de curiosités. Quant à la décrépitude du poète, c'est Aristophane seul, lequel voulait écarter cette vieille gloire de son chemin, qui en parle. Mais la victoire de Cratinos en 423, et même ses demi-défaites convainquent Aristophane de mensonge. Ce n'était pas un radoteur et un idiot que celui qui venait le second en 425 et 424, lorsqu'Aristophane avait le prix. Autrement il faudrait supposer que le jeune Eupolis était encore au-dessous de cet idiot, puisqu'en 425 il n'était que le troisième. Il n'y a donc aucune raison de supposer que Cratinos n'a rien produit pendant les vingt ans et plus de vie dont le gratifie M. Couat, après sa victoire de 423. S'il n'a rien produit, c'est qu'il n'était plus.

Meineke, qu'Ol. Müller et la plupart de nos devanciers, je crois qu'on doit prendre à la lettre cette mauvaise plaisanterie du poète rancunier : « Il est mort lors de l'invasion des Laconiens. — Et comment? — Comment? il est tombé en défaillance, n'ayant pu supporter de voir défoncer par eux un tonneau plein de vin [1]. » Admettons qu'il avait alors (vers la fin de 423 ou en 422) soixante-quinze ou soixante-dix-sept ans, et toutes les difficultés sont levées. Il avait cinquante-trois ou cinquante-quatre ans [2] non pas lorsqu'il débuta au théâtre, mais lorsqu'il prit décidément le pas sur ses rivaux; ses plus grands succès tombent entre 448 et 431; mais, à mesure que l'on approche de cette dernière date et surtout de 427, les succès sont plus disputés, non peut-être qu'il décline, mais parce qu'il trouve devant lui de jeunes rivaux que ses exemples ont formés. C'est tout ce que nous pouvons entrevoir, je ne dirai pas de sa biographie, mais de sa vie dramatique.

Deux choses seulement paraissent certaines, c'est d'abord qu'en 448, lorsqu'il fit représenter *les Archiloques*, les poètes comiques étaient déjà nombreux à Athènes. « De quel essaim de sophistes (c'est-à-dire d'habiles gens,

1. Mais ἀπέθανεν ne veut pas nécessairement dire qu'on est mort, témoin les deux vers 15-16 des *Acharniens*. Sans doute, lorsqu'une personne qui parle dit : Je mourus, je suis morte, cela doit se prendre au figuré. Mais lorsqu'on dit d'un absent : il est mort, sans que le contexte modifie le sens propre du mot, on ne peut l'entendre que d'une vraie mort, ou l'auteur écrit pour n'être pas entendu. — Mais le rapprochement de Sophocle et de Cratinos semble indiquer qu'Aristophane désigne deux personnages encore vivants. Peut-être, mais pas nécessairement. Si je voulais raffiner comme M. Couat, je dirais à mon tour que la différence des questions τί πράττει Σοφοκλῆς; Κρατῖνος;... ἔστιν, semble indiquer que l'un est vivant et l'autre mort.

2. Sophocle avait presque cet âge lorsqu'il fit représenter *Antigone*, la première en date des tragédies qui nous restent de lui.

de poètes [1]) vous avez fait provision », lisons-nous dans un fragment de cette comédie,

Οἷον σοφιστῶν σμῆνος ἀνεδιψήσατε.

Ce qui suppose, si je ne me trompe, que la comédie attique était déjà dans tout son éclat et que par conséquent elle avait reçu de Cratinos sa constitution définitive. En second lieu, elle devait déjà s'être enhardie jusqu'à la licence. Cratinos ne se contentait pas dans *les Archiloques* de s'attaquer à je ne sais quel obscur et sale mignon, dont il dit avec le cynisme sans vergogne qu'imiteront Eupolis et Aristophane, que, même lorsqu'il dort, son derrière fait des conquêtes,

... Εὕδοντι δ'αἱρεῖ πρωκτός,

exactement comme les pêcheurs prennent le poisson durant leur sommeil. Mais nous apprenons du scholiaste de Lucien qu'il bafouait dans cette pièce les plus illustres citoyens, entre autres Callias, fils d'Hipponicos, qu'il accusait d'être criblé de dettes et d'avoir été forcé, pour éviter un procès scandaleux, de donner trois talents à je ne sais quel Phocos dont il avait suborné la femme [2]. C'est même à cette audace et à cette licence satiriques, importées

1. C'est le sens que Clément d'Alexandrie et Diogène (*Proœm.*, § 12) donnent au mot σοφιστῶν. Je ne cite que le texte de Clément (*Stromates*, I, ch. XXIII) : Κρατῖνος ἐν τοῖς Ἀρχιλόχοις ποιητὰς καταλέξας ἔφη· Οἷον κ. τ. λ.

2. Meineke croit que le scholiaste confond le grand-père et le petit-fils et que le Callias, dont parlait Cratinos, étant le grand-père, l'accusation de dettes et d'adultères ne peut lui convenir. Mais parce que vous êtes rangé et sévère dans votre vie, est-ce une raison pour qu'un comique ne vous accuse pas de courir les filles et de vous ruiner? Je n'ai pas aussi bonne opinion que Meineke de la véracité et de l'impartialité des comiques.

par l'impétueux Cratinos dans la comédie athénienne, que semble faire allusion le titre de la pièce. Car le chœur se composait d'une multitude d'Archiloques, qui ne représentaient point des calomniateurs comme le dit Ol. Müller, mais, comme le veut Bergk, des censeurs hardis poursuivant le vice et les vicieux de leurs sarcasmes amers et impitoyables. La comédie donc jouera désormais le même rôle qu'Archiloque dans ses iambes violents. Dénigrante, injurieuse, sottisière, cynique, ne ménageant pas plus la pudeur des auditeurs dans ses inventions et dans ses paroles, qu'elle ne ménage l'honneur des personnes dans ses invectives, elle méritera qu'un des plus grands railleurs de l'antiquité dise d'elle qu'elle « était habile à ridiculiser les choses respectables et à bafouer ce qui était bien [1] ».

Cratinos fit donc de la comédie un pamphlet en action. Il appartenait à ce parti que Grote appelle les démocrates stationnaires, d'où devaient sortir les oligarques, qui jouèrent un si triste rôle, d'abord sous le nom des Quatre-Cents, puis sous celui des Trente. Mais il faut le dire, ce parti était encore en général composé d'honnêtes gens et de vrais patriotes, dont le principal défaut, quel que fût d'ailleurs leur esprit, était d'avoir ces idées et ces sentiments étroits, mesquins, tracassiers, qui semblent l'apanage des conservateurs *quand même*. Leur héros et leur idole était Cimon, excellent citoyen en face de l'ennemi, mais dont les lumières politiques étaient loin de répondre à l'habileté militaire. « J'espérais, moi le scribe Métrobios, fait dire Cratinos à un des personnages de ses

1. Lucien qualifie Eupolis et Aristophane de Ἄνδρας δεινοὺς ἐπικερτομῆσαι τὰ σεμνὰ καὶ χλευάσαι τὰ καλῶς ἔχοντα. (XLVII, ch. XXXIII. — *Idées analogues*, XV, ch. XXV.)

Archiloques, que je passerais toute ma vie en charmant ma vieillesse dans un banquet, avec cet hommes divin et si hospitalier, Cimon, le meilleur de tous les Grecs qui aient jamais existé; mais il m'a quillé et est parti avant moi [1]. » Les rancunes et les attaques de ce parti contre Périclès semblent être devenues plus violentes après la mort de Cimon, lorsqu'il eut à sa tête Thucydide, fils de Mélésias. C'est alors aussi que Cratinos commença à harceler le grand homme. Il se moquait, chose fort innocente, de ses sourcils contractés pour se donner un air grave et majestueux (ἀνέλκταις ὀφρύσι σεμνὸν) [2], et de la forme de sa tête, qui est un sujet inépuisable de plaisanteries pour les comiques :

« Avec sa tête d'oignon marin, s'avance notre Jupiter qui, depuis que l'occasion (de le frapper) d'ostracisme est passée, semble porter l'Odéon sur son crâne [3]. »

Le poète, en même temps qu'il ridiculise le physique de Périclès, et sa fureur de bâtir aux dépens du trésor public, cherche à attirer l'envie et les craintes du peuple sur lui en l'appelant Jupiter, ce qui équivaut à despote. C'est dans le même but qu'il le nomme ailleurs « Pandionide, roi d'une terre fertile en projets [4] ». Il voudrait bien jeter du mépris sur son éloquence, qui était tout son pouvoir et toute sa royauté, et dont l'empire sur le peuple était aux yeux des *Bons* une insupportable tyrannie.

1. Ce fragment aide à fixer approximativement la date des *Archiloques*.
2. Fr. inc., 355.
3. *Les femmes thraces*.
4. On ne voit pas bien ce que signifie ici l'épithète d'ἐριβώλακος (fertile, ce que n'est nullement l'Attique); quant à Πανδιονίδα, Kock veut le changer en Πανδιονίδος πόλεως, roi de la ville de Pandion : cela ne me paraît nullement nécessaire. Si Périclès ne descend pas de Pandion ou des anciens rois de l'Attique, il s'est fait souverain comme ils l'étaient, et cela suffit pour l'appeler Pandionide. — Texte des *Drapétides* ou *Déserteurs*.

« O toi, s'écriait-il quelque part [1], la plus grande de toutes les langues grecques! » Pour le rendre odieux, il lui fabriquait une généalogie mythologique à la façon d'Hésiode :

« La Discorde et le vieux Saturne, s'étant accouplés, ont enfanté le plus grand des tyrans, celui que les Dieux nomment Képhalégérétès [2]. »

Et ce qu'il y a de plus insupportable, c'est que ce Jupiter a mis sur la tête des hommes libres une Junon de mauvais lieu :

« L'impudicité (mais ce mot ne traduit que *grosso modo* la force cynique du mot Καταπυγοσύνη) a mis au monde une nouvelle Junon, courtisane aux yeux de chienne [3]. »

Des moqueries, des injures, de gros mots, voilà tout ce que la haine de Cratinos trouve contre Périclès. Quant au seul fait qu'il articule contre lui, l'accusation tourne en dépit du poète contre son propre parti. Il n'y avait pas d'intrigue, pas de ressort que les conservateurs du temps n'eussent fait jouer pour empêcher la construction des longs murs qui joignirent le Pirée, Phalère et Munychie à Athènes. Mais, outre ces longs murs, il y en avait un intermédiaire qui devait rejoindre Phalère et le Pirée, et que Périclès, pour une raison ou pour une autre, ne se hâtait pas de faire construire. Alors les honnêtes gens qui s'étaient opposés de toutes leurs forces au projet tout entier, crièrent par la bouche de Cratinos :

1. Fr. inc., 293.
2. Comme Jupiter Nephélégérétès (assemble-nuages). Le mot de Képhalégérétès ne paraît pas avoir grand sens en lui-même, mais par l'un des mots qui le forment, Képhalé, il rappelle la tête oblongue de Périclès, et par l'autre son assimilation avec Jupiter.
3. Κυνῶπις rappelle l'épithète de βοῶπις donnée tant de fois à Junon dans Homère. — Ces deux derniers textes sont des *Chirons*.

« Il y a longtemps que Périclès bâtit le mur en paroles; mais en fait l'ouvrage n'avance pas [1]. »

C'est là, comme on voit, de l'opposition quand même, dans le goût de celle que fait trop souvent la presse chez nous. Les comiques n'en connaissent guère d'autre; et c'est une singulière hallucination historique que de les transformer en grands patriotes et en hommes d'État.

Ils mêlaient aussi, comme notre petite presse, aux cancans politiques, les cancans sur la vie privée; et cela, avec une licence et un cynisme que n'oseraient se permettre, grâce à nos lois, les plus débordés de nos calomniateurs à gages [2]. Les nôtres au moins sont forcés de mettre quelque forme dans leurs diffamations les plus venimeuses; les comiques athéniens n'en mettaient aucune dans leurs invectives, et, s'ils n'étaient pas plus dangereux, il leur était permis par les privilèges des Dionysies d'être plus outrageux et plus grossiers. Pour Cratinos, il n'y a pas d'homme du parti populaire qui ne soit un voleur; il n'y en a pas qui ne soit un infâme. La pudeur de notre langue et les convenances ne permettent pas de traduire même approximativement ce qui nous reste des aménités du vieux comique contre Alcibiade, contre Xénophon, un des généraux athéniens qui conduisirent l'expédition de Samos, ni contre l'orateur Androclès ou contre je ne sais quel Aristodême, que le poète accuse d'aller souiller de ses infamies les tombeaux de la famille de Cimon.

Cratinos était trop bon conservateur pour ne pas haïr la

1. Fr. inc., 300.
2. Hélas! cela était encore vrai, lorsque je faisais ce cours sur le théâtre attique en 1866. Pourrait-on encore le dire aujourd'hui? Les gros mots, sinon les mots cyniques, sont devenus de mode. Et le mal a passé de la petite presse à une bonne partie de la grande.

philosophie et les philosophes. Il leur avait consacré une comédie spéciale, Πανόπται ou *les Fureteurs de toutes choses*, semblables à cet Argus auquel était réservée l'épithète sacramentelle de Panoptès, parce qu'il voyait tout de ses mille yeux toujours éveillés. Il les gratifiait donc de deux têtes et d'yeux innombrables.

Κρανία δισσὰ φορεῖν, ὀφθαλμοὶ δ'οὐκ ἀριθμητοί.

Quant à leur chef Hippon, il était naturellement athée, et Cratinos lui prêtait sur le ciel des opinions semblables à celles qu'Aristophane attribuera à Socrate. Au lieu de voir dans le ciel ou la suprême divinité (Zeus-Héra), ou le séjour incorruptible et bienheureux des Dieux, l'Hippon de Cratinos n'y voyait qu'un vaste étouffoir, qui nous enveloppe de toutes parts comme des charbons qu'on veut éteindre [1]. Il s'était moqué dans *les Cléobulines* du sophiste Polos, fier adolescent à la belle crinière, ayant enclume et marteau [2], comme il se raillait dans *la Bouteille* de Ché-

1. On ne sait à quelle date Hippon de Rhégium vint à Athènes et y fit assez de bruit pour être pris à partie par le comique. Ce ne peut être qu'avant les accusations portées par les conservateurs contre Anaxagoras pour chagriner Périclès son ami, ou bien après la condamnation et la retraite de ce philosophe. Sans quoi, si les *Panoptæ* étaient tombés dans le temps où l'on intriguait contre Anaxagoras, c'est probablement, je pourrais même dire certainement, ce sage que Cratinos aurait pris pour objet de ses attaques.

2. C'est-à-dire agent et patient dans les amours à la grecque. J'ai traduit d'après l'édition Didot qui écrit Polos. Mais Kock écrit ce mot avec une minuscule, et le vers devient pour moi une énigme indéchiffrable : ce qui ne serait pas bien étonnant sans doute, *les Cléobulines* semblant avoir été dictées par la passion dont s'éprirent les Grecs des VIe et Ve siècles pour les énigmes et les logogriphes. Mais *les Cléobulines* étant une pièce politique, il est probable que les énigmes qui s'y rencontraient faisaient allusion aux choses du moment et étaient parfaitement intelligibles; or ce passage, tel que l'écrit Kock, est pour lui peu intelligible : « Est ænigma, dit-il, ambiguæ interpretationis. » Il aurait pu ajouter que rien ne serait plus inutile et plus froid que νεανίας avec Πῶλος employé comme nom commun.

réphon, disciple de Socrate, à cause de sa pauvreté et de sa gueuserie mal peignée. Par la même raison, Cratinos consacra deux comédies, *les Femmes thraces* [1] et *Trophonios*, aux superstitions étrangères : car les nouveautés religieuses n'inquiétaient pas moins les conservateurs que les paradoxes philosophiques.

Il faut le dire, Cratinos n'épargnait pas plus ses confrères en poésie, que les politiques, les philosophes et les faiseurs de propagande religieuse contraire aux croyances des ancêtres. Si les tragiques Philoclès et Acestor ne pouvaient honnêtement se plaindre de Cratinos, parce qu'il ne leur reproche que de manquer à leur art, à l'un d'avoir gâté un beau sujet, à l'autre de ne pas savoir ranger et distribuer les parties de ses drames, Gnésippos, fils de Cléomachos, pouvait déjà trouver que la satire passait les bornes dans ces vers des *Bouviers :*

« (Il s'est trouvé un archonte) pour refuser un chœur à Sophocle qui le demandait et pour le donner au fils de Cléomachos, que je ne juge pas digne qu'on lui confie de faire représenter une pièce, même dans les Adonisies. »

Mais du moins la critique était suffisamment déguisée. Elle s'étale, au contraire, dans ces vers d'une autre comédie [2] :

« Au diable le fils de Cléomachos et sa tragédie avec son chœur d'épileuses qui, à la façon lydienne, épilent et gâtent les vers (empruntés à autrui). »

1. Il n'y a à ma connaissance que Ern. Curtius qui voie dans le titre Θρᾶτται une allusion à la colonisation de la Thrace par les Athéniens (*Hist. gr.*, II, p. 601). On admet généralement que le sujet se rapportait à la déesse thrace Bendis, très mal vue en ce moment à Athènes, où bientôt elle allait avoir un culte public, sinon dans la ville même, au moins dans le Pirée.

2. *Les Heures* (ou *les Saisons*) Ὧραι.

Le malin poète reprochait deux choses à Gnésippe, et d'arracher brin à brin, poil à poil, les vers d'autrui pour se les approprier, et de les efféminer, de leur donner un air de prostituées en les accommodant aux molles et lubriques harmonies de la Lydie, sans compter que jouant sur les mots τίλλειν μέλη, qui peuvent vouloir dire ou épiler les membres ou piller des vers, il donne à entendre que Gnésippe était aussi mou et aussi dissolu dans ses mœurs que les courtisanes.

Cette juridiction universelle que s'arrogeait la comédie parut bientôt si insolente que moins de huit ans après *les Archiloques*, en 440, l'archonte Morychidès, soit à l'instigation de Périclès, soit par un excès de zèle qu'on ne lui avait pas demandé, fit passer un décret qui défendait de jouer personne par son nom (μὴ κωμῳδεῖν ὀνομαστί). C'était bien naturel, sans doute, lorsque l'on considère les excès auxquels se portait déjà la comédie. Mais c'était si contraire et aux mœurs d'Athènes et à l'impulsion libérale donnée par Périclès à la constitution, que l'archonte Épigénès deux ans après leva l'interdiction et que l'Ancienne Comédie reprit son cours. Elle eut donc dès le temps de Cratinos le caractère à la fois politique et personnel qu'elle conserva jusqu'à la fin.

Sauf la tendance réactionnaire et ultra-conservatrice que nous venons de signaler, nous connaissons bien peu de chose de Cratinos, cet Eschyle comique, que les anciens s'accordent à reconnaître pour le vrai père de l'Ancienne Comédie. Aussi, avant d'essayer de saisir quelques vestiges de son talent à travers les tristes débris qui restent de son œuvre, je rappellerai les principaux jugements des anciens.

Ce devait être un très grand poète, d'après le témoi-

gnage non suspect d'un contemporain et d'un rival. « Notre poète, écrit Aristophane dans la parabase des *Chevaliers*, se souvenait de Cratinos, qui, emporté par un torrent d'éloges, roulait impétueusement par la plaine [1], et charriait ensemble les platanes et les chênes déracinés, et ses adversaires renversés de fond en comble [2]. Alors on n'entendait retentir dans les banquets que ces chants de Cratinos : « ô Doro [3] aux pieds ornés de figues », ou bien : « architectes d'hymnes ingénieux » : tant il était alors florissant ! » Et ce qui suit n'est pas un moindre éloge de l'œuvre du vieux poète, bien qu'Aristophane oppose malignement le glorieux passé de Cratinos à son triste présent. « Mais maintenant, en le voyant délirer, vous ne prenez pas pitié de lui, bien que tombent les chevilles de sa lyre, et qu'il en voie les cordes se détendre et les harmonies s'évanouir. Il erre dans sa vieillesse comme Connas, avec une couronne desséchée et tout mourant de soif [4], lui

1. La bizarre et froide idée d'un scholiaste qui cherche dans le mot ῥεύσας une mauvaise équivoque ! Aristophane ne ferait-il pas par hasard allusion à l'ivrognerie de Cratinos, forcé de recourir souvent au « pot qu'en chambre on demande » ? ἢ τὸ ῥεύσας εἶπε σκώπτων πρὸς τὸ ἐνουρεῖν τὸν Κρατῖνον.

2. Je regrette de me servir de cette mauvaise expression. Si notre langue n'était pas devenue si prude et avait conservé quelque chose de l'ancienne crudité du XVIe siècle, la vraie traduction de l'épithète προθελύμνους, quant au sens, serait cul par-dessus tête. Les rivaux de Cratinos étaient comme des arbres déracinés, gisant tête en bas, racines en l'air. Mais l'équivalent français serait loin de l'élégance du mot grec.

3. Nulle traduction ne peut donner une idée de l'élégance et de la méchanceté de ces mots Δωροῖ συκοπέδιλε. Fabriquant le mot Δωρὼ à l'imitation et d'après l'analogie des noms propres attiques Θαλλὼ, Καρπὼ, Ἀυξὼ, Cratinos augmente l'Olympe d'une nouvelle déesse, celle de la vénalité, et par l'épithète συκοπέδιλε il rappelle le moyen par lequel elle enrichit ses adorateurs, la délation ou le sycophantisme. Il raillait par là, dit le scholiaste, quelque mercenaire sycophante, Σκώπτων δέ τινα δωροδόκον καὶ συκοφάντην τοῦτο εἶπε.

4. Par une cruelle malice, Aristophane applique à Cratinos ce que celui-ci avait dit de Connas. Cratinos avait en effet dit ironiquement : « Mange et donne satisfaction à ton ventre afin que la faim s'éloigne de

qui, pour prix de ses victoires passées, devrait boire au Prytanée et, au lieu de délirer sur la scène, assister au théâtre, spectateur bien parfumé, auprès de Bacchus même[1]. » Nous verrons comment le vieil athlète répondit victorieusement à ces plaisanteries. Mais il est évident qu'elles expriment autant de respect et d'admiration pour son génie, que d'insolente pitié pour les œuvres de sa vieillesse. Vouloir qu'on entretînt Cratinos de bon vin, au Prytanée et sur le trésor public, comme on y entretenait les magistrats qui avaient rendu les plus grands services à l'État, n'était-ce pas reconnaître et glorifier les services qu'il avait rendus à l'art de la comédie?

L'éloge est magnifique, mais en ne nous laissant aucun doute sur le génie du poète dont le trait principal, d'après les métaphores mêmes employées par Aristophane, paraît avoir été l'élan, l'impétuosité lyrique, il est muet sur ce que nous désirons le plus savoir, je veux dire les perfectionnements que l'art doit à Cratinos. Voyons si les grammairiens anonymes περὶ Κωμῳδίας, qui nous ont conservé sans doute les jugements des critiques plus autorisés d'Alexandrie et de Pergame, nous éclaireront davantage. « Cratinos, dit l'un, vu son goût pour les écrits d'Archiloque qu'il prend pour modèle, est austère et âpre dans ses censures; il ne mêle pas la grâce aux plaisanteries mordantes pour effacer par là la grosièreté fâcheuse de ses reproches; mais il insulte les coupables rondement et, comme dit le proverbe, à visage découvert. Heureux dans ses inventions et dans ses plans, il l'est moins à les

toi et que Connas aux nombreuses couronnes te donne un baiser. » (Fr. inc., 317.)

1. Près de l'autel de Bacchus ou de la thymélé, où étaient la place du grand-prêtre du Dieu et celle de l'archonte.

mettre en œuvre. A mesure qu'il avance et qu'il distribue les différentes parties de son drame, il ne sait pas le remplir avec suite et conséquence. » — « Cratinos parut enfin, dit l'autre. Il porta jusqu'à trois le nombre des personnages comiques, mit dans la comédie de l'ordre et de la conduite, et unit l'utile au plaisant en flétrissant les coupables et en les châtiant comme avec le fouet public de la comédie. Il fut très inventif et se régla dans l'agencement de ses comédies sur les tragédies d'Eschyle. »

Retenons ces deux informations; Cratinos porta jusqu'à trois les personnages comiques; Cratinos se régla dans sa composition sur Eschyle.

La première paraît peu de chose tout d'abord; elle marque cependant le plus grand progrès qui restât à faire après Magnès. Pour le bien comprendre, il faut se reporter au développement, ou pour mieux dire à la création successive de l'action dramatique dans la tragédie. La grande invention de Thespis fut, dit-on, de placer un interlocuteur en face du chœur, ce qui constitua ce que nous pourrions appeler le drame orchestique, en transportant au drame cette épithète que les anciens appliquent aux poètes, drame qui n'existait encore qu'en idée, puisqu'il était forcément dénué d'action [1] et qu'il consistait tout en récits et en chants lyriques. Eschyle introduisit un second acteur en face du premier et du chœur; et l'action fut réellement créée par la lutte de volontés, de passions et d'intérêts opposés. Mais elle était assez raide et assez peu développée; elle ne s'assouplit et ne s'acheva que lorsque Sophocle eut imaginé un troi-

1. Il y avait bien une action, mais elle se passait hors de la scène.

sième acteur qui, avec son caractère, ses passions et ses intérêts particuliers, départageât en quelque sorte et séparât les deux gladiateurs mis en présence par Eschyle et toujours tout prêts à s'égorger d'abord. L'intervention de ce troisième personnage suspendait le dénouement toujours près d'éclater dans les tragédies d'Eschyle; et, en le suspendant, il compliquait et variait l'action. Il se passa quelque chose d'analogue dans la comédie, si l'information du grammairien (τὰ πρόσωπα μέχρι τριῶν κατέστησεν) est exacte, avec cette différence que ce qui fut création chez les tragiques ne fut que simple innovation dans les comiques leurs imitateurs. Mais cette innovation avait une grande importance. Voici en quoi : il ne paraît pas que les comiques eurent à créer un à un les personnages comme cela arriva dans la tragédie; dès l'origine, ils mettaient plusieurs personnages en scène, mais sans mesure et sans règle, et en nombre indéterminé (τὰ πρόσωπα εἰσῆγον ἀτάκτως). Cratinos fit cesser ce désordre (συστήσας τὴν ἀταξίαν) en n'admettant, comme Sophocle, que trois personnages principaux dans le drame et que trois interlocuteurs au plus sur la scène [1].

Mais en adoptant la technique théâtrale de Sophocle, Cratinos se régla sur Eschyle dans la composition et l'ordonnance de ses comédies : ce qui fait dire à l'un de nos grammairiens qu'il mit de l'ordre et de la conduite dans ce genre de poèmes, tandis qu'il paraît à l'autre manquer de suite et de conséquence dans l'exécution de ses plans, d'ailleurs heureusement conçus. C'est qu'en s'attachant à l'imitation d'Eschyle, chez lequel il y a un

1. Je serais donc porté à traduire ainsi la phrase du grammairien : « Il fixa à trois le nombre des personnages », en donnant à μέχρι un sens limitatif (il alla jusqu'à trois personnages, et non au delà).

ordre très simple et très profond, trop longtemps méconnu, Cratinos avec plus d'invention sut montrer encore beaucoup plus de conduite et d'ordre que Magnès. Mais, dans Eschyle, les différents incidents qui viennent diversifier une situation toujours la même, sans tenir nécessairement les uns aux autres, sont tous déterminés, ainsi que les chants du chœur, par la pensée toujours présente du dénouement qui obsède l'esprit du poète, comme celui de ses personnages : sans quoi il perdrait sa voie à travers ces incidents en apparence incohérents et dans ces flots de poésie. Au contraire, dans la comédie, en général, le dénouement est peu de chose, et l'on peut dire que dans l'Ancienne Comédie la plupart du temps il n'est rien ; on comprend donc que Cratinos, qui n'est pas soutenu, dirigé par le dénouement, après avoir conçu vivement l'idée première de son drame, ne sache point la remplir ni éviter le manque de conséquence et de suite. De fait, comme la tragédie d'Eschyle se réduit à peu près à une exposition et à un dénouement, la comédie de Cratinos devait n'être le plus souvent qu'une exposition, diversifiée par quelques incidents qui étaient ce qu'ils seraient dans Eschyle sans la pensée toujours présente de la catastrophe inévitable, c'est-à-dire de purs épisodes au sens où nous prenons ce mot [1]. N'est-ce pas ce que l'on pourrait dire encore de certaines pièces d'Aristophane où l'action vivement engagée s'arrête tout à coup, piétine sur place et ne présente plus d'autre développement apparent qu'une série d'incidents capricieux et fortuits ?

Cela nous donne l'idée, au point de vue dramatique,

1. Au sens grec, l'épisode est la partie de l'action dramatique comprise entre deux chants du chœur.

d'un art puissant, mais encore rudimentaire, dans lequel l'action existait à peine, mais où abondaient le comique et la poésie. Malheureusement il est presque impossible de vérifier ces conclusions sur les débris incohérents et informes qui nous restent du théâtre de Cratinos. Je ne dirai qu'un mot de deux de ses principales pièces, *les Chirons* et *la Bouteille*.

Cratinos disait fièrement de la première : « Voilà ce que j'ai mis deux ans [1] à peine à composer. Je défie les autres poètes d'en faire autant dans leur vie tout entière. »

Le titre du drame était tiré du chœur composé d'êtres semblables par l'extérieur et par la sagesse au centaure Chiron, le sage maître d'Achille, sous le nom duquel on avait même composé un poème didactique moral. C'était donc la sagesse, la vertu, la piété des hommes du bon vieux temps que Cratinos opposait, sous la figure de ces personnages, aux nouveautés corruptrices et funestes d'Athènes ou du temps présent.

« Heureuse la vie des mortels d'autrefois, comparée à celle d'aujourd'hui. Ils vivaient paisibles au sein de la sagesse aux doux discours, sans se tourmenter d'un vain luxe, d'une nourriture somptueuse..... La menthe, les lis ou la rose sur l'oreille, ils tenaient leurs assemblées, ayant à la main un bâton couronné d'une pomme d'or. »

Ils ne prenaient pas les Dieux à témoin pour se parjurer, mais, à l'exemple de Rhadamante,

1. Cobet pense que ces deux années sont celles que dura le décret restrictif de Morychidès : ce qui fixerait la date de cette comédie. Rien dans les fragments ne vient confirmer ni infirmer cette conjecture. — Kock retranche le second vers, restitué par Both et par Cobet. Il me paraît cependant contenu dans le texte du rhéteur Aristide : τοῖς δ'ἀλλοις ἐν ἅπαντι βίῳ προτιθέναι φησὶ ποιηταῖς μιμεῖσθαι. Sauf le mot φησὶ, tous les autres doivent appartenir à Cratinos.

« Ils juraient par le chien ou par l'oie; c'était leur plus grand serment; quant aux Dieux, ils se gardaient d'abuser de leur nom. »

En un mot, le bon vieux temps brillait de toutes les vertus et de toutes les gloires, tandis qu'il n'y a que vice et honte aujourd'hui : tel était certainement le thème développé avec plus ou moins de verve et de fantaisie par le poète. On y évoquait Solon du fond des enfers pour corriger la république et rétablir les lois et les mœurs. Mais quel est le citoyen d'Athènes (car ce n'était pas certainement Chiron ou ses étranges compagnons) qui faisait cette évocation? C'est ce que nos fragments ne permettent même pas de soupçonner! Les vives et amères sorties contre Aspasie et Périclès, que j'ai citées ailleurs, sont empruntées aux *Chirons*, et l'on ne peut douter que Cratinos n'en ait sans cesse appelé dans cette comédie à l'antique constitution de Solon et des ancêtres contre les nouveautés dangereuses du grand démagogue. Le poète y donnait aussi carrière à son humeur peu accommodante contre ceux qui passaient à tort ou à raison pour des citoyens pervers, et il avait sans doute fouaillé vigoureusement bien d'autres contemporains que Pisias, Osphyon, Diitrépès [1], « ces bêtes impudentes ».

Les Chirons, on peut le croire, étaient une des plus fortes pièces politiques de l'auteur; *la Bouteille*, son dernier triomphe, était sans contredit sa fantaisie la plus plaisante, et de toutes ses comédies elle est celle qui a laissé le plus de souvenirs. Horace nous en a conservé

1. Osphyon est absolument inconnu. Pisias n'a pas une notoriété beaucoup plus grande. Diitrépès était un général, plusieurs fois mentionné par Thucydide (liv. VII, 29; VIII, 64), quoique Platon le comique l'appelle « τὸν μαινόμενον, τὸν Κρῆτα, τὸν μόγις Ἀττικὸν, le fou furieux, le Crétois, l'homme à peine Attique ».

la pensée fondamentale et comme la philosophie dans ce passage bien connu : « Si tu veux en croire, docte Mécène, le vieux Cratinus, il n'y a pas de poésies qui puissent plaire longtemps et durer, écrites par des buveurs d'eau. »

> Prisco si credis, Mæcenas docte, Cratino,
> Nulla placere diu nec vivere carmina possunt,
> Quæ scribuntur aquæ potoribus.

Mais comment faire une comédie de cette étrange et piquante moralité? Cratinos ne se proposait nullement de prouver une thèse générale, mais de répondre gaiement aux insolences d'Aristophane, qui, dans sa parabase des *Chevaliers*, l'avait présenté comme un vieillard délirant et assoiffé, chez qui le vin éteignait ce que l'âge lui laissait de génie. Il supposait donc, comme nous l'apprend le scholiaste d'Aristophane, que la Comédie était sa femme légitime, mais que, renonçant à toute cohabitation avec lui, elle voulait lui intenter un procès de κακώσεως ou de mauvais et indignes traitements; que les amis de Cratinos survenant et l'entourant la priaient de ne rien faire de téméraire et de précipité et lui demandaient la cause de son aversion pour son mari, et qu'alors elle se plaignait qu'au lieu de la courtiser il se livrait à Méthé (l'Ivresse). Elle se plaignait en effet d'avoir été autrefois sa femme et de ne l'être plus.

> Γυνὴ δ'ἐκείνου πρότερον ἢ νῦν δ'οὐκέτι.

Elle, la bien-aimée de sa jeunesse, elle était maintenant négligée par son mari, qui courait après une folle donzelle, Putiné (la bouteille). Elle se demandait douloureusement si, « donnant toute sa pensée à cette nouvelle

maîtresse, il n'allait pas chez elle se moquer de sa femme légitime et en faire des gorges chaudes ». Était-ce une maîtresse ou un mignon qui causait les infidélités du vieux poète? La bonne dame Comédie, passant de l'idée de Μέθη (ivresse) ou de Πυτίνη (bouteille) à celle d'Οἶνος (vin), parle tantôt de l'un et tantôt de l'autre, confondant, comme c'était l'habitude des Grecs, l'un et l'autre amour.

« Et maintenant, dit-elle, dès qu'il voit un bon petit vin de Mende dans sa pétillante jeunesse, il court après et l'accompagne en criant : « Ah! qu'il est délicat et « blanc! Est-il bien capable de porter trois parties « d'eau [1]? »..... Il est épris d'un vin mêlé d'eau à dose égale, et moi je me dessèche d'amour et de regret. »

Les amis de Cratinos et de sa femme proposent leur intervention entre eux sur la manière de mettre fin à l'inconduite du poète.

« Comment, oui, comment pourrait-on bien l'empêcher de boire, de trop boire? — Je le sais, je briserai ses coupes, je foudroierai et réduirai en cendres ses tonneaux et tous ses autres ustensiles de buveur, et il n'aura même plus de saucière où il puisse mettre son vin [2]. »

1. C'est-à-dire est-il assez fort et généreux pour être encore du vin après avoir été mouillé de 3/4 d'eau.

2. Moins les expressions συγκεραυνώσω σποδῶν, il n'y a pas un mot dans ce fragment qui ne convienne à une délibération de simples mortels et qui sente l'intervention d'un dieu. Le début même ἐγῴδα est d'une telle familiarité qu'il semble exclure cette intervention. Ce n'est pas l'avis de M. Zielinski dans un article du *Rheinische Museum* (1884, 302 et suiv.), comme me l'apprend M. Couat (art. c. sur la mort de Cratinos). « S'appuyant, dit M. Couat, sur ce fait reconnu que Lucien a imité dans ses *Dialogues* la Comédie Ancienne, il trouve dans *la Bouteille* de Cratinos un développement analogue à la *double accusation* de Lucien. Hermès joue dans la comédie du poète le même rôle que dans le dialogue du satirique. La comédie et son volage époux comparaissent devant le dieu. Celle-ci se plaint des habitudes d'ivrognerie de son

Et l'on faisait disparaître tout ce qui pouvait servir la passion de Cratinos pour Méthé ou Putiné. C'est alors sans doute que, la première partie de l'action étant achevée, le chœur débitait la parabase dont il nous reste quelques bribes. Reprochant aux spectateurs de lui préférer des poètes qui ne le valaient pas, il leur donnait à entendre qu'ils n'étaient plus que des gueux depuis qu'ils donnaient le prix à ses indignes rivaux, tandis qu'ils étaient comblés de biens et de richesses, quand ils avaient le bon esprit de goûter et de couronner ses comédies [1]. Tel est en effet la force du mot λιπερνῆτες [2] que le poète emprunte à Archiloque dans ce vers :

ὦ λιπερνῆτες θεαταί, τἀμὰ δὴ ξυνίετε
Ρήματα [2].

mari. Hermès menace alors Cratinos de briser d'un coup de foudre ses tonneaux et ses outres de vin. A cette menace, Cratinos pâlit et tombe en syncope. Ses amis l'emportent comme un mort. Bien qu'il ressuscite après, c'est à cette partie de la pièce que feraient allusion les vers d'Aristophane : « Ἀπέθανεν... ὠρακιάσας, etc. ». Ces malheureux vers d'Aristophane qui feront faire toute espèce de suppositions gratuites tant que, à l'imitation de Bergk, on ne consentira pas à les prendre dans le sens propre et naturel, sont tout le fondement de cette explication. Car : 1° la remarque que Lucien a imité dans ses grands dialogues l'Ancienne Comédie est trop générale et trop vague pour qu'on puisse légitimement y asseoir une hypothèse déterminée comme celle non d'un dieu, mais de tel dieu; 2° comme Cratinos certainement plaidait sa cause dans la seconde partie de la comédie, devant un tribunal quelconque, on n'a pas le droit de prêter à Cratinos cette maladresse d'avoir mis dans sa pièce deux comparutions et deux jugements; 3° si Cratinos s'évanouissait, ce ne devrait pas être à la suite des menaces d'Hermès, s'il avait réellement mis Hermès en scène, mais lorsqu'il retrouve enfin, après de longues recherches, sa Bouteille, sa chère et bien-aimée Bouteille; 4° enfin ni dans le bref résumé que le scholiaste des *Chevaliers* (v. 399) donne de la pièce, ni dans les fragments, il n'est question de l'intervention d'un dieu, pas plus d'Hermès que de tout autre. — Cette explication doit donc être tenue pour non avenue : c'est une simple fantaisie d'érudit.

1. Cratinos avait été battu l'année précédente par Aristophane et ses *Chevaliers*, comme l'indique la didascalie : Aristophane premier; second Cratinos avec les *Satires;* troisième Aristoménès avec *les Porteurs de bois* (*Arg.* II).

2. Λιπερνής· ὁ ἐκ πλουσίου πένης (Hésychios).

« O spectateurs, pauvres aujourd'hui, entendez donc mes paroles. »

Et pour répondre aux injures de l'auteur des *Chevaliers*, qui l'avait traité d'ivrogne et de radoteur, il apostrophait vivement l'insolent, « ce bavard, ce coureur de sentences, cet euripidaristophanisant »; il lui jetait à la face d'avoir volé ses *Chevaliers* à Eupolis [1]; puis, mêlant les affaires publiques à ses querelles personnelles, il plaignait le sort des galères que les arsenaux maritimes étaient insuffisants à recevoir et à mettre à l'abri, de ces galères « qui font tout » pour la grandeur d'Athènes, et n'épargnait pas sans doute les brocards à l'efféminé Clisthène, au lampiste orateur Hyperbolos, au scélérat Antiphon, à Lycon le gueux, et à Chéréphon le mal peigné.

L'action reprenait après ce hors-d'œuvre consacré. On voyait Cratinos furetant partout et redemandant à tous les coins et recoins de la maison sa bien-aimée, la dive *bouteille*. Sa femme cherchait à le consoler ironiquement en lui disant qu'il « la reverrait dans peu (bien refaite et bien enduite de poix) par les gardiens de la maison publique ». A force de recherches, il la trouvait dans l'endroit où sa femme l'avait cachée; mais, ô horreur! elle était vide. « Tu as donc le ventre plein de toiles d'araignée, » lui disait-il avec un désespoir comique. Le malheur lui faisait-il faire des réflexions et le ramenait-il momentanément à résipiscence? et doit-on lui prêter ces mots : « Oui, je vois mes torts et ma

1. C'est ce que donne à entendre Eupolis lui-même, mais dans une pièce de plusieurs années postérieure à *la Bouteille*, *les Baptes*. Il fallait donc qu'Eupolis s'en fût plaint au moins en conversation, pour que Cratinos portât cette accusation au théâtre.

folie »? Et comme tout ivrogne revenait-il bon gré mal gré à ses amours, malgré sa bonne résolution et ses serments? On ne sait. Ce qui est certain, c'est qu'il y avait plaidoirie, soit devant l'archonte, soit dans un conseil de famille. Cratinos, en orateur bien appris, se plaignait d'abord de la brigue et des menées qui menaçaient son innocence.

Τὴν μὲν παρασκευὴν ἴσως γιγνώσκετε,

disait-il à ses juges, devançant par cet exorde celui d'Andocide dans le discours sur les mystères, de Lysias plaidant contre Nicias, et d'Eschine attaquant Ctésiphon. Il faisait valoir des arguments irrésistibles, entre autres celui-ci :

« Quiconque ne boit que de l'eau ne saurait rien produire d'ingénieux :

ὕδωρ δὲ πίνων οὐδὲν ἂν τέκοι σοφόν.

Les juges ou les arbitres devaient se laisser convaincre par ces raisons irréfutables, qui d'ailleurs conciliaient tout, la dive bouteille devenant pour les poètes la fontaine d'Hippocrène : ce qu'on voyait *ipso facto*. Cratinos buvait plus sec et plus dru que jamais, et, dans les transports de l'ivresse et de l'enthousiasme bachique, entonnait un chant, dont l'un des assistants admirait la beauté divine en s'écriant :

« Souverain Apollon, quel flot de paroles! Les ruisseaux bruissent. Parlant par douze bouches intarissables, l'Ilissos est dans son gosier. Que te dirai-je? Si personne ne lui ferme la bouche, il inondera tout de ses vers. »

C'est précisément ce qu'il fallait démontrer ; et la démonstration parut aux Athéniens si péremptoire et si plaisante que *la Bouteille* l'emporta dans le concours sur *le Connos* d'Amipsias et, ce qui devait redoubler le triomphe du vieux poète, sur *les Nuées* d'Aristophane. Il était impossible de mieux finir sa vie de suppôt de Bacchus, au double titre de comique et de buveur.

On ne peut rien dire d'Ecphantidès ni de Chœrilos, à supposer que ce dernier fût un poète comique [1], si ce n'est que Cratinos se moquait d'Ecphantidès, qu'il qualifiait de Kapnias (vin passé et qui n'a plus ni force ni bouquet) [2], et qu'il s'engageait dans je ne sais quelle pièce à ne rien mettre qui rappelât la manière de Chœrilecphantidès, avec la même vivacité que Voltaire repousse pour lui-même et renvoie à la Mothe-Houdard le violon discordant de Chapelain. Téléclidès d'Athènes, contemporain de Cratinos et son cadet, Hermippos également d'Athènes, un peu plus jeune que Téléclidès, Myrtilos, frère d'Hermippos, Philonidès et Phrynichos continuèrent l'œuvre du vieux poète, et, s'ils débutèrent au théâtre avant Eupolis, ils sont tous, à part Téléclidès, ses contemporains plutôt que ses devanciers, la

1. On compte parmi les poètes tragiques, contemporains d'Eschyle, un Chœrilos qui brillait surtout dans le drame satyrique. Je serais très porté à croire que, par ignorance ou distraction, quelque grammairien l'a transformé en poète comique, si l'on ne trouvait cette glose dans Hésychios : Χοιρίλον Ἐκφαντίδος. Κρατῖνος, τὸν Ἐκφαντίδος. Οὕτως εἶπεν αὐτὸν τὸν Χοιρίλον. Cela s'accorde avec une autre glose qui fait de Chœrilos l'esclave et le collaborateur d'Ecphantidès. Je ne suis pas encore convaincu. Cette dernière glose exprime-t-elle un fait constant ou simplement une interprétation du mot de Cratinos τὸν Ἐκφαντίδος?

2. Ecphantidès fut pourtant couronné au moins une fois, et celui qui avait fait les frais du chœur, Thrasippos, lui dédia un tableau, représentant sans doute quelque trait remarquable de sa comédie (Aristote, *Pol.*, VIII, ch. VI).

plupart de leurs ouvrages étant de la même époque que ceux d'Eupolis et d'Aristophane.

Téléclidès et Hermippos se signalèrent par leur animosité contre Périclès. Le premier renouvela les plaisanteries de Cratinos sur la forme oblongue de sa tête [1], auxquelles il en ajouta d'autres sur la couleur de son visage, semblable à celle d'un furoncle enflammé. Il se plaignait que « les Athéniens eussent confié à un seul homme les tributs des villes, les villes elles-mêmes, qu'il asservissait ou libérait à son gré, le droit d'élever des murailles de pierre, d'en détruire d'autres, quand bon lui semblait, les traités, la puissance, l'empire, la richesse et le bonheur (public) [2] ». Il le représentait tantôt la tête penchée et courbée sous le poids des affaires, tantôt faisant jaillir de cette longue tête le trouble et la confusion de la Grèce. Il racontait je ne sais quelles amours de l'Olympien avec l'Argienne Télésilla. Mais en revanche, il estimait fort Nicias, personnage d'un génie subalterne, auquel sa richesse, quelques services rendus au pays et l'appui de l'aristocratie firent une haute position, dont la république paya enfin les frais dans l'expédition de Sicile. Il écrivait donc ces vers à propos d'un sycophante inconnu :

« Khariclès [3] lui offrit une mine pour ne pas dire qu'il était sorti le premier de la bourse de sa mère. Nicias, fils de Nikératos, lui en donna quatre. Pourquoi agit-il ainsi? Quoique je le sache, je ne le dirai pas. Car cet

1. Κεφαλὴ ἑνδεκάκλινος, tête longue comme onze lits ou plutôt d'une longueur telle qu'il eût fallu onze lits pour la porter. C'est une bien mauvaise hyperbole, à supposer que l'auteur ait réellement écrit ἑνδεκάκλινος. A peine est-elle intelligible. (Fr. inc., 44.)
2. Fr. inc., 42.
3. Fr. inc., 41.

homme (Nicias) est mon ami et je le crois plein de sagesse. »

Mais les attaques de Téléclidès contre Périclès sont la modération même au prix des fureurs d'Hermippos. « Roi des satyres, lui crie-t-il dans un passage mutilé et malheureusemeut fort obscur des *Parques* (Μοῖραι), pourquoi refuses-tu de porter la lance, toi qui tiens sur la guerre des discours si véhéments et qui nous promettais le courage héroïque d'un Télès? Va, aiguise ton poignard sur une pierre dure et jette-toi en frémissant au milieu des épées [1]. Tu as senti la morsure de l'ardent Kléon. » Un peu avant le temps où il écrivait ces vers, Hermippos avait appelé Aspasie en jugement pour cause d'impiété, et l'avait en outre accusée de réunir des femmes libres dans sa maison pour les livrer à la luxure de son amant. C'était l'adversaire le plus fougueux de Périclès et de tout ce qui lui était cher ou attaché. En le calomniant ou en le tournant en ridicule, Hermippos s'adressait du moins à un homme puissant; il y avait à cela quelque apparence de courage. Mais ce n'est pas sans dégoût qu'on le voit traîner dans la boue la vieille mère d'Hyperbolos, qui ne pouvait mais des méfaits politiques de son fils, en l'appelant dans ses *Vendeuses de pain* « la prostituée de tout le monde, une truie immonde et sauvage ».

Et il n'était pas le seul, comme nous l'apprend la parabase des *Nuées*, qui s'acharnât sur cette pauvre femme, comme sur son fils. Il est bon de relever ces excès; car ils étaient dans l'essence et le tempérament de l'Ancienne

1. Est-ce le sens? Meineke donne une interprétation fort entortillée. On peut en lire encore une autre dans l'*Hist. gr.* de Curtius (t. III, p. 58 de la traduction).

Comédie, qu'on voudrait depuis Schlegel nous faire admirer comme le *nec plus ultra* de l'art, tandis qu'elle n'en est qu'une excroissance merveilleuse et monstrueuse tout ensemble.

Sans m'arrêter à Myrtilos et à Philonidès [1], je passe à Phrynichos [2], que Suidas, d'accord avec le scholiaste des *Grenouilles*, range parmi les poètes inférieurs [3] de l'Ancienne Comédie, tandis que l'Anonyme lui donne rang parmi les plus distingués (ἀξιολογώτατος). Mais que Suidas ou l'Anonyme ait raison, Phrynichos, dans l'état de délabrement où l'Ancienne Comédie nous est arrivée, mérite d'arrêter un moment nos regards. Ce n'est pas parce qu'il a le premier mis en scène une vieille femme ivre, ni parce qu'il s'est raillé de l'ingénieur Méton avec aussi peu d'à-propos qu'Aristophane, ni parce qu'il traite de grands singes les orateurs Lycéas, Téléas, Pisandros, Exécestidès, ou parce qu'il injurie de la sorte le musicien Lampros, dont Sophocle et Socrate reçurent les leçons :

« Les mouettes mènent le deuil, j'imagine, de leur confrère Lampros; car c'était un buveur d'eau, un fredonneur, un hypersophiste, vrai squelette des Muses, fièvre des rossignols, hymne de l'Orcus [4]. »

Mais nous rencontrons dans ses fragments certains traits d'une vérité générale peu ordinaire chez les aînés

1. Un des deux acteurs habituels des comédies d'Aristophane. Il avait composé quelques comédies, entre autres *les Cothurnes*. (Voir Meineke, *Hist. cr. com.*)

2. Il ne faut confondre ce poète ni avec le tragique, contemporain et aîné d'Eschyle, ni avec le stratège qui trempa dans la conspiration des Quatre cents, ni avec un acteur du même temps et du même nom que lui.

3. Je prends *inférieur* dans sa signification naturelle, sans raffiner avec Meineke pour concilier Suidas et l'Anonyme.

4. Fr. inc. 69.

d'Aristophane. Voici, par exemple dans l'*Éphialte* [1], une jeunesse insolente, dont le moule n'est pas encore perdu :

« C'est une des choses les plus difficiles aujourd'hui que de se mettre en garde contre ceux-ci; car ils ont aux doigts un aiguillon, ces hommes qui ont la malveillance du misanthrope dans la fleur de la jeunesse. Ils disent à tout le monde de douces et flatteuses paroles en circulant sur l'agora. Mais êtes-vous monté à la tribune : ils forment un cercle pour vous piquer et pour faire de tout un objet de dérision. » Le titre même de *Monotropos* ou de *l'Homme aux mœurs solitaires* indique que cette pièce, donnée la même année que *les Oiseaux* d'Aristophane et que *les Komastes* ou *Buveurs* d'Amipsias, aspirait à être une pièce de caractère en même temps qu'un pamphlet politique. Le principal personnage se dépeignait ainsi lui-même :

« Mon nom est Monotropos... Je mène la vie de Timon, sans esclave pour me servir, irritable, inabordable, ennemi du rire, taciturne, enfoncé dans mes propres pensées [2]. »

S'il y a quelque gaucherie à dire ainsi : « je suis tel », au lieu de montrer ce qu'on est par ses actions, il y avait aussi, ce me semble, quelque mérite et quelque nouveauté à sortir du cercle des personnages fantastiques, si chers à l'Ancienne Comédie, pour entrer dans celui

1. Il est bien évident par la chronologie que le titre de cette comédie ne peut être le nom d'Éphialte, auxiliaire de Périclès, et depuis longtemps mort assassiné. Mais s'agit-il d'un personnage réel sans notoriété ou du démon du cauchemar? Je crois que, malgré la règle des grammairiens sur éphialtès et épialtès (Éphialtès n'étant jamais qu'un nom d'homme, tandis que le démon qui oppresse la poitrine de ceux qui sommeillent était épialtès), Éphialtès est ici le nom d'un démon comme ailleurs Lamia.

2. Dans un autre fragment, un autre personnage dit sans doute du Monotropos : « Il est sans femme, sans enfants. »

des personnages réels et possibles. J'ignore quel parti Phrynichos avait su tirer de sa conception; mais c'était une vraie trouvaille que ce caractère sauvage et misanthropique, se blessant de tout, et par conséquent d'autant plus propre à faire la critique des hommes et des choses du temps. Nous voyons seulement par les fragments que l'auteur ne ménageait pas les grands singes Lycéas, Téléas, Pisandros et Exécestidès; l'un, fameux par sa lâcheté; l'autre, plat adulateur; le troisième, de naissance illégitime ou Nothos; nous ne savons ce qu'il reprochait au quatrième. Il se moquait d'un gourmand inconnu pour nous, qu'il comparait par antiphrase au *petit mangeur* Hercule. Il lançait en passant son trait contre l'astronome et ingénieur Méton, qui avait le malheur de déplaire aux comiques :

« Quel est donc cet homme qui a l'air d'être livré à de grandes pensées? — C'est Méton de Leuconoé. — Ah! je sais, celui qui dirige le cours des fontaines. »

Enfin, il faisait indirectement l'éloge de Nicias en louant ironiquement je ne sais quel général de le dépasser de bien loin par le nombre de ses expéditions et par ses stratagèmes [1]. Mais le fragment le plus important du *Monotropos* est une sortie violente contre l'orateur Syracosios, qui venait de renouveler par une loi la défense de jouer personne sous son nom, pour couper court sans

1. On dirait que les comiques se donnaient le mot pour parler soit en bien, soit en mal des mêmes hommes dans des pièces représentées au même concours. Ainsi Aristophane fait bâtonner dans *les Oiseaux* Méton, que raille ici légèrement Phrynichos. Ainsi les vers de Phrynichos sur Nicias sont presque littéralement ceux d'Aristophane dans *les Oiseaux* mis à la scène en même temps que le *Monotropos :*

ὦ σοφώτατ', εὖ γ' ἀνεῦρες αὐτὸ καὶ στρατηγικῶς
ὑπεραποντίζεις σύ γ' ἤδη Νικίαν ταῖς μηχαναῖς
(362-363).

doute aux indiscrétions et à l'ingérence importune des comiques dans l'enquête sur les Hermocopides, qui troublait alors toute la cité. On peut croire que cette loi fut fort mal reçue par ceux dont elle prétendait limiter la liberté et qu'elle fut assez inefficace. Car si Aristophane se contente dans *les Oiseaux* d'appeler Syracosios une pie, Phrynichos le prend sur un autre ton :

« Au voleur! Arrêtez Syracosios! Il est pris sur le fait, et que mal lui en arrive! Il a aboli le droit de jouer dans la comédie ceux qu'il nous plairait [1]. »

On voulait surtout empêcher que la licence de la comédie n'ajoutât aux inquiétudes et à l'affolement des Athéniens. Phrynichos ne se contenta pas dans le *Monotropos*, comme Aristophane dans *les Oiseaux*, de nommer d'une façon désobligeante Pisandros, qui poursuivait l'enquête avec le plus de fureur, il le tourna encore en ridicule dans les *Komastes* ou *Buveurs*, représentés en même temps que ces deux pièces sous le nom d'Amipsias.

« Prends garde, fait-il dire par un des convives à Hermès, qui avait fait avec eux la débauche : ne va pas t'estropier en tombant et donner l'occasion d'une accusation à un second Dioclidès. — J'y veillerai; je ne veux pas faire gagner le prix d'une délation à un Teucros, cet hôte exécrable et maudit [2]. »

1. Ou de ceux qu'il me plairait en supposant que ἐπεθύμουν est à la première personne du singulier comme l'entend Curtius (*Hist. gr.*, t. III, p. 345 de la trad.), et non à la troisième du pluriel en sous-entendant οἱ κωμικοί.

2. Amipsias donna au concours de 415 une comédie intitulée *les Komastes*, laquelle eut le prix. On trouve dans les œuvres de Phrynichos une pièce du même titre. Pas un seul fragment des *Komastes* d'Amipsias, pièce couronnée : ce qui peut paraître étrange. Aussi suppose-t-on que Phrynichos donnant en son propre nom le *Monotropos* fit représenter en même temps *les Komastes* sous le nom d'Amipsias, exactement comme Aristophane, ayant à présenter ensemble *les Guêpes* et le *Proagon*, donna

Le *Monotropos*, comme l'observe Meineke, n'était pas une comédie de caractère, comme le fut peut-être celui d'Ophélion, poète de la Moyenne Comédie : les fragments que je viens de citer le démontrent de reste. Il l'était même moins, selon toute probabilité, que la comédie en apparence toute personnelle d'Eupolis, intitulée *Callias*. Il n'en est pas moins vrai que le titre même, comme celui du *Morose* de Platon, était une nouveauté et montre que l'Ancienne Comédie pouvait, quant à ses sujets, sortir des personnalités et de la fantaisie. Les autres pièces de Phrynichos rentraient dans le moule et la manière habituelle. Rappelons seulement celle des *Muses*, qui, jouée en même temps que *les Grenouilles*, avait un sujet analogue à celui de ce chef-d'œuvre d'Aristophane. C'était la dispute d'outre-tombe entre Sophocle et Euripide au sujet du sceptre de la tragédie : les Muses, à ce qu'il semble, étaient les juges du débat [1]. Phrynichos n'était pas moins sévère et injurieux qu'Aristophane à l'égard d'Euripide, s'il faut appliquer à la Muse de ce tragique, comme le conjecturent non sans vraisemblance quelques érudits, ce vers plus que vif : « O courtisane, bateleuse et coureuse. »

Le vrai héritier de Cratinos, c'est, avec Aristophane, Eupolis, fils de Sosipolidès. On ne sait au juste la date de sa naissance ni de sa mort. Mais ce qui paraît certain,

sous son nom la première de ces pièces et la seconde sous le nom de son ami Philonidès.

1. Il faut citer ce quatrain, le plus long des fragments des *Muses* : « Bienheureux Sophocle qui, après une longue vie, est mort en homme fortuné et en habile homme. Ayant composé de belles et nombreuses tragédies, il a eu une belle fin sans avoir jamais éprouvé aucun mal. » Sophocle fut en effet un habile homme, un malin (δεξιός), et plus malin que ne pouvait encore le supposer Phrynichos. Car il mourut avant de voir Athènes réduite à la dernière extrémité et occupée par les Péloponnésiens, puis par des scélérats pires que l'ennemi.

c'est qu'il débuta très jeune au théâtre (à dix-sept ans, dit-on) et qu'il s'y fit un nom avant Aristophane, de même âge à peu près que lui ; et d'un autre côté, une tradition, il faut le dire, très douteuse, rattache sa mort à l'expédition de Sicile. Alcibiade, qu'il venait de flétrir avec sa société de viveurs dans *les Baptes*, le fit, dit-on, plonger dans la mer par ses hommes, et retenir dans l'eau jusqu'à ce que la mort s'ensuivît, un peu avant le départ de la flotte. Ce serait donc entre la 86e olympiade et la 91e (433-415) [1] qu'il aurait donné toutes ses comédies. Mais, Ératosthène, cité par Cicéron [2], produisait des didascalies, prouvant que *les Baptes* n'étaient nullement la dernière des œuvres d'Eupolis, ce que vient confirmer un fragment du second *Autolycos*, où il est question d'Hipparchos, stratège en 411. C'est donc vers 410 qu'on doit vraisemblablement placer sa mort, et je ne crois pas qu'on puisse guère la faire descendre plus bas [3].

Quoi qu'il en soit, il y eut non seulement rivalité, mais encore, après quelques relations amicales, une sorte d'inimitié jalouse entre Eupolis et Aristophane. Eupolis a-t-il vraiment collaboré à la Comédie de cette pièce, dont même, si l'on en croit le scholiaste des *Chevaliers*, la seconde parabase serait tout entière de sa main [4]? Il le dit : « Ces fameux *Chevaliers*, je les ai composés avec ce chauve et je lui en ai fait cadeau. »

1. La plus ancienne des pièces d'Eupolis dont nous sachions exactement la date est *les Nouménies*, jouée la même année que *les Acharniens* (425).

2. *Ad Atticum*, liv. VI, let. 1.

3. Je renvoie à Meineke (*Hist. crit.*, p. 105, 106) ceux qui désireraient plus d'informations sur la mort d'Eupolis.

4. Au v. 1291 : Φασί τινες Εὐπόλιδος εἶναι τὴν παράβασιν. Le sch. des *Nuées*, v. 554, paraît plus affirmatif : « Eupolis affirme qu'il a fait *les Chevaliers* avec Aristophane; il veut parler de la dernière parabase, Λέγει δὲ τὴν τελευταίαν παράβασιν.

Κἀκείνους τοὺς Ἱππέας
Ξυνεποίησα τῷ φαλακρῷ τούτῳ κἀδωρησάμην.

A-t-il au contraire pillé *les Chevaliers* dans son *Maricas?* Aristophane l'affirme : « Eupolis a traîné dans la boue Hyperbolos dans son *Maricas*, en donnant pauvrement, en pauvre poète qu'il est, une autre forme à mes *Chevaliers* par l'addition d'une vieille femme ivre dansant la cordace, et cette vieille, il ne l'a même pas inventée; il l'a prise à Phrynichos. » Nous ne pouvons guère juger ces querelles littéraires, une partie des pièces du procès nous faisant défaut. Mais ce *Maricas* qu'Aristophane donne comme une méchante contrefaçon des *Chevaliers* (ἐκστρέψας κακῶς) était une pièce célèbre dans l'antiquité, et d'un autre côté la tradition générale n'est pas qu'Eupolis fût un méchant poète (κακός) : car on le place, avec Cratinos, à peu près sur la même ligne qu'Aristophane.

Eupolis atque Cratinus Aristophanesque poetæ...

« Eupolis, nous dit Platonius, montre l'imagination la plus vive dans ses conceptions. La manière dont s'expliquent et se développent ses drames est pleine de grandeur, et la même imagination que les autres mettent dans les paroles, il la met dans l'action même, ramenant des enfers des personnages de législateurs, par qui il fait des leçons ou sur l'établissement ou sur l'abrogation des lois. S'il est élevé, il n'est pas moins gracieux; il est heureux dans ses plaisanteries [1]. » L'Anonyme semble dire le contraire :

1. *Prol. de Com.*, II.

« Eupolis, habile dans la diction et voulant aller de pair avec Cratinos, se montre injurieux et grossier [1] ». Mais était-il vraiment plus injurieux qu'Aristophane? ou plus grossier que Cratinos? A en juger par le peu que nous pouvons entrevoir par nous-mêmes, je serais plus porté à dire avec Macrobe qu'il doit compter parmi les poètes élégants de l'Ancienne Comédie.

Les personnalités abondaient dans ses pièces; cela n'a pas lieu d'étonner dans un comique. Mais il fallait qu'elles fussent bien nombreuses et d'une nature particulière dans ce poète, pour que Perse lui attribuât la colère comme caractère distinctif, « iratum Eupoliden ». On pouvait jouer et ridiculiser les personnes de deux manières, ou bien en jetant dans une comédie leur nom orné de quelque épithète peu flatteuse ou de quelque récit plus ou moins scandaleux, ou bien en les mettant elles-mêmes en scène, avec un masque représentant et caractérisant leur figure. Cratinos n'a rien à envier à Eupolis sous le premier rapport, si ce n'est qu'il a peut-être plus d'élan et moins d'amertume dans l'injure. Mais je ne sais si l'on pourrait prouver qu'il ait fait figurer sur le théâtre un seul des personnages qu'il bafoue. Eupolis, au contraire, aime à traîner les gens sur la scène et à les y exposer comme à un pilori. Platon le comique est peut-être le seul qui l'ait égalé ou même surpassé dans cet excès. Eupolis dans le *Maricas* avait traîné dans la boue Hyperbolos et sa mère; il avait mis dans *les Baptes* Alcibiade [2] et toute

1. *Prol. de Com.*, III.

2. On suppose qu'il paraissait dans *les Flatteurs*. Il y était parlé de lui; ce n'est pas douteux. « A. Qu'Alcibiade sorte enfin de parmi les femmes (c'est-à-dire cesse d'être une femme). — B. Es-tu fou? Rentre chez toi et donne de l'exercice à la tienne, » sans doute de peur qu'Alcibiade ne lui en donne. Mais rien ne prouve dans les fragments des *Flatteurs* qu'Alcibiade y parût en personne.

sa société de viveurs corrompus et impies. Il avait un tel goût pour ces exhibitions de personnages réels, qu'il faisait monter sur le théâtre même des hommes auxquels certainement il ne voulait aucun mal. Nicias, par exemple, Mironide et Phormion se seraient bien passés, je crois, de jouer un rôle, les deux premiers dans *les Dêmes* et l'autre dans *les Taxiarques* [1], quoiqu'ils y parussent comme des citoyens honorés et honorables. Mais enfin, comme nos hommes politiques doivent se résigner à faire en bien et en mal l'occupation des journaux, Phormion, Mironide, Nicias, Alcibiade, Hyperbolos et autres pouvaient s'attendre aux impertinences de l'Ancienne Comédie : c'était là en quelque sorte la rançon de leur haute position et de leur rôle considérable dans l'État. Qu'avait fait Callias, un simple particulier [2], à peine en possession de son vaste patrimoine, pour devenir le sujet de la comédie des *Flatteurs?* Il donnait un mauvais exemple en dissipant sa fortune à festoyer les élégants d'Athènes, tels qu'Alcibiade *ou le* poète gourmand Mélanthios, des sophistes comme Protagoras, des flatteurs ou des parasites comme Orestès, Murpsias et le socratique Chéréphon, au milieu de chan-

1. Il y a quelque doute au sujet de Phormion, ce glorieux amiral d'Athènes. On se demande s'il n'était pas mort avant l'apparition de la comédie où il figurait; si le lieu de la scène, dans cette pièce où Bacchus paraissait en assez mauvais conscrit, n'était pas aux enfers. Dans ce cas, sa dignité n'aurait pas eu plus à souffrir que sa gloire de la liberté qu'Eupolis prenait de le mettre en scène. Car il aurait été représenté comme la personnification de l'ancienne discipline opposée au relâchement de la discipline actuelle, exactement comme Eschyle dans *les Grenouilles* est la personnification de la vieille et grande poésie opposée à la nouvelle poésie dégénérée.

2. Καλλίαν μὲν ἐν Διονυσίοις ἐκωμῴδει Εὔπολις ἰδιώτην ἄνδρα. (Max. de Tyr, XX, 7.) — Cela paraît tout simple au scholiaste des *Oiseaux*. Eupolis, dit-il, l'a *suffisamment* joué dans *les Flatteurs* : κεκωμῴδηκε δὲ αὐτὸν Εὔπολις ἱκανῶς ἐν Κόλαξι.

teuses, de danseuses et de filles de joie. Soit. Voici un adolescent qui sort à peine de l'enfance; il vient de remporter aux Panathénées le prix du pancrace dans le concours des enfants. Il est beau : « Comme lorsque paraît dans la nuit la clarté (d'une étoile), elle attire à elle les yeux de tous, ainsi la beauté d'Autolycos attira tous les regards sur lui », dit Xénophon dans *le Banquet*. « Et la beauté, ajoute-t-il, a quelque chose de royal, lorsqu'elle est accompagnée de la pudeur et de la sagesse, » comme c'était le cas d'Autolycos. Eupolis prend aussitôt à partie le jeune victorieux, lui, et son père Lycon, et sa mère Rhodia, dans une pièce qui a pour titre son nom [1]. Et avec quelle violence! Vous voyez cette maison avec ses trois logettes comme dans les lieux de prostitution. L'une est pour le fils, véritable Eutrésien [2], qui offre ses faveurs à tout le monde; la seconde pour le père, qui lui a donné l'exemple de ce beau commerce; la troisième pour la mère, que l'auteur représentait ailleurs comme l'égout où venait confluer la luxure publique [3]. On ne passe pas la porte de la maison sans payer le droit d'entrée, et ses habitants sont descendus dans l'infamie plus bas que la courtisane Myrrhiné, qui paraissait on ne sait comment ni pourquoi dans l'*Autolycos*, et à laquelle son amant

1. Eupolis, faisant jouer son Autolycos par Démostrate (ou sous le nom de Démostrate), y vilipende la victoire d'Autolycos (Athénée, V, p. 216 d). Et si ce n'était que sa victoire qu'il vilipende! Mais cela fixe la date de la pièce. La victoire de l'adolescent étant de l'ol. 89, 3, la pièce fut jouée ol. 89, 4 (421).

2. Il y avait une ville d'Arcadie du nom d'Eutrésie. Eupolis joue sur le mot et donne toute autre chose à entendre, comme l'indique cette glose de l'Ety. Mag. : Εὐτρήσιος παρὰ τὸ τέτρησθαι (dividi). Τὸν Αὐτόλυκον ὁ Εὔπολις σκώπτει.

3. On lisait dans *les Villes*: ὥσπερ ἐπὶ τὴν Λύκωνος ἔρρει πᾶς ἀνήρ, « comme tout homme court chez la femme de Lycon ». Eupolis raillait encore Lycon dans *les Amis* au sujet des débordements réels ou supposés de sa femme Rhodia.

Léogoras reprochait piteusement de s'être ruiné pour elle. Il n'y a presque pas un seul fragment de cette pièce, consistât-il en un simple mot, qui ne ramène la pensée sur l'idée d'un mauvais lieu et de ce qui peut s'y passer. A voir cette rage de diffamation et de flétrissure contre une famille probablement honorable [1], on serait tenté de se demander si, par hasard, Eupolis n'était pas un coureur de beaux garçons et n'avait pas été repoussé par Autolycos, comme Aristophane, ce me semble, le donne à entendre en obligeant confrère [2]. Mais il y a, je crois, une explication plus simple : Eupolis était un homme de parti très passionné, et pour peu que Lycon fût un des fauteurs de l'opinion opposée, cela suffisait pour qu'Eupolis le jugeât capable de tout et transformât des cancans en faits avérés, des peccadilles en monstruosités. Lycon appartenait vraisemblablement au parti populaire, comme semble l'indiquer la mort funeste de son fils, assassiné par les Trente [3]. Je crois à une erreur de la

1. Rien dans le *Banquet* de Xénophon ne peut faire supposer quoi que ce soit de semblable aux accusations d'Eupolis contre Lycon et Autolycos.

2. Lorsqu'Aristophane écrit dans la parabase des *Guêpes :* « Je n'ai jamais tourné de côté et d'autre dans les palestres pour séduire les jeunes gens, etc. », répond-il à des accusations portées contre lui par ses rivaux ou fait-il lui-même de malignes insinuations contre leur moralité? Le scholiaste des *Guêpes* (sur les v. 102 et s.) note que cela est dit à cause d'Eupolis, διὰ Εὔπολιν. Et il ajoute qu'Eupolis avait fait de tels reproches à Aristophane dans l'*Autolycos* (ἐν δ' Αὐτολύκῳ τοιαῦτά φησι). Mais l'*Autolycos* est de plusieurs années postérieur aux *Guêpes :* ce qui fait supposer à Wilamowitz qu'Aristophane répond à des insinuations d'Eupolis, contenues dans quelque pièce parue avant *les Guêpes*. Mais pourquoi ne supposerait-on pas qu'Aristophane a le premier lancé ces accusations perfides contre Eupolis, sans toutefois le nommer, et qu'Eupolis les lui renvoyait dans son *Autolycos?*

3. Règle générale : toutes les fois que vous voyez un homme mis à mort par les Trente et que cet homme n'avait pas une grande fortune que ces scélérats pussent voler, vous pouvez dire qu'il était du parti populaire.

passion politique et non à une bassesse dans Eupolis. Car il paraît avoir eu, comme le dit Platonius, quelque chose de magnanime dans le caractère et dans le talent.

La comédie des *Dêmes* était celle où se montrait le plus ce caractère, et c'est pour cela que j'en traduirai le plus de fragments possible. *Les Dêmes* roulaient sur la politique intérieure ou plutôt sur l'état moral d'Athènes, comme *les Villes*, autre comédie d'Eupolis, roulaient sur la conduite que les Athéniens tenaient à l'égard des villes alliées ou sujettes et sur celle qu'ils auraient dû tenir. Le rôle principal paraît avoir appartenu à Nicias, qui, inquiet de l'état où il voyait les affaires de la république, voulait pour la sauver s'inspirer, non de sa propre sagesse, mais de celle des aïeux, et qui, par conséquent, évoquait les âmes de ces grands citoyens d'autrefois, Solon, Miltiade, Aristide, Périclès [1]. C'est à cette évocation que fait allusion Platonius en parlant de ce qu'il y avait d'élevé dans l'imagination d'Eupolis. On ne voit pas ce que le vieux Solon pouvait conseiller à Nicias. Miltiade, à ce qu'il semble, s'indignait plus du mauvais état de la république qu'il n'indiquait le moyen de le corriger. « Non, par mon combat de Marathon, aucun d'eux n'aurait à se réjouir, s'il contriste mon cœur, » s'écriait-il; ce que Meineke paraphrase de la sorte : « Je tirerai une terrible vengeance de ceux des généraux athéniens qui, par leur lâcheté et leur impéritie, déshonoreront la gloire que j'ai

1. Τῶν κωμικῶν τις ἐποίησε τέτταρας τῶν προστατῶν ἀνεστῶτας. Ces mots du rhéteur Aristide sont expliqués ainsi par le scholiaste : Εὔπολις ἐποίησεν ἀναστάντας τὸν Μιλτιάδην, καὶ Ἀριστείδην καὶ Σολῶνα καὶ Περικλέα. — Quant à Pisistrate que le scholiaste des *Acharniens* (v. 61), semble ajouter à ces quatre (Εὔπολις δὲ ἐν Δήμοις εἰσάγει τὸν Πεισίστρατον βασιλέα), on ne voit pas ce qu'il pouvait faire là, et il n'en reste aucune trace dans les vers conservés d'Eupolis.

conquise et laissée à la république. » Aristide semble dire quelque chose; mais ce qu'il conseille est bien général et bien vague. « Il faut en tout et toujours observer la justice. » Il devait sans doute développer sa pensée et la préciser en l'expliquant. Mais, au lieu de cette explication, nos fragments ne nous fournissent plus que ce bout de dialogue entre Aristide et Nicias :

« Comment as-tu pu devenir juste? — La nature y a contribué principalement, et moi j'ai joint avec ardeur mes efforts à la nature pour l'aider. »

Mais voici que paraît en dernier lieu la plus forte tête des enfers : on reconnaît là une nouvelle forme de la plaisanterie si usée sur la configuration de la tête de Périclès. C'est lui-même en effet qui s'avance; et ce dialogue s'établit entre deux interlocuteurs inconnus :

« A. Ce fut l'homme le plus puissant par la parole. Quand il s'élançait dans la carrière, comme les bons coureurs, il devançait tous les autres orateurs de dix pieds. — B. Tu ne parles que de son agilité; mais à part cette prestesse, je ne sais quelle persuasion résidait sur ses lèvres : tant il charmait les auditeurs et tant il avait le privilège, seul entre tous, de laisser un aiguillon dans les âmes de ceux qui l'écoutaient. »

C'est quelque chose que de reconnaître si franchement la supériorité oratoire de Périclès, et surtout que de le placer parmi les plus grands hommes d'Athènes, les Solon, les Aristide, les Miltiade. Nous sommes loin de la haine aveugle de Téléclidès et d'Hermippos. Si Eupolis avait eu quelque chose de l'intelligence et de la profondeur politique de Thucydide, son contemporain, qui était du même parti que lui, quels conseils il aurait pu donner à Nicias par la bouche de Périclès! Car ce n'était ni Aris-

tide, ni Miltiade, ni Solon qui pouvaient éclairer beaucoup Nicias et les autres hommes politiques d'Athènes sur les affaires actuelles de la république et de la Grèce. Périclès seul, si l'on s'en rapporte à Thucydide, savait ce qu'il fallait faire et ce qu'il fallait éviter. Mais alors c'eût été une nécessité de sacrifier quelque peu Nicias, ce héros des honnêtes gens, si différent du grand démagogue dans sa conduite au dedans et au dehors. Au lieu de ces conseils que nous serions en droit d'attendre d'une bouche si autorisée, et qu'Eupolis, je le crains, n'avait pas su trouver malgré son sincère patriotisme, nous ne voyons dans les fragments que l'indication d'une scène purement accessoire, sinon déplacée, entre Périclès et Mironidès.

« P. Mon fils naturel vit-il? — M. Oui, et depuis longtemps il serait un homme, s'il ne frémissait abattu sous le malheur d'avoir pour mère une courtisane. — P. Étrange fatalité que je ne puisse avoir pour enfants que des béliers (des êtres stupides), tandis que les oiseaux ont des petits semblables à leurs pères! »

Quoique le poète n'ait peut-être pas tiré tout le parti désirable de cette évocation du plus grand politique d'Athènes, il semble toutefois qu'il avait fait quelque effort pour ne pas laisser inutile le concile d'illustres morts qu'il avait fait sortir pour un moment des tombeaux. Car je lis ces vers débités sans doute par le chœur :

« Vous ne souffrirez plus, héros Miltiade et Périclès, de voir commander des adolescents efféminés et sans pudeur, dont tout l'art militaire est dans la belle jambe qu'ils traînent élégamment. »

Et ces autres :

« Ce ne sont plus des hommes mûrs, mais de jolis poupons qui montent à la tribune..... » Eupolis plaçait-il au

nombre de ces poupons et Bouzygès, c'est-à-dire Démostrate, le maudit braillard, et Phæax, qui avait plus de parlage que d'éloquence [1]? Tout cela peut sembler étrangement sérieux pour une comédie. Mais tout cela montre aussi une élévation de sentiment et une ardeur de patriotisme bien rares chez les comiques, quoiqu'ils se donnent pour les seuls patriotes d'Athènes. A peine retrouve-t-on, je ne dirai pas de la comédie, mais de la satire, dans quelques paroles âpres et virulentes jusqu'au cynisme, où perçait l'indignation et la colère, dont Perse fait l'attribut principal et distinctif de la muse d'Eupolis. C'est ce qui paraît sensible dans certains fragments qui ont dû appartenir au chœur, et même à cette partie du chœur qu'on nomme la parabase. On croirait entendre un orateur qui parle du haut d'une tribune. Les voici :

« Sur bien des sujets d'intérêt actuel, je ne sais vraiment que vous dire, tant je m'affiige en voyant l'état de votre république. Ce n'est pas ainsi que, nous vieillards, nous conduisions autrefois les choses de l'État. Mais nous avions des chefs, nés des plus grandes maisons, les premiers par la naissance et par la fortune, que nous honorions comme des dieux. Et ils l'étaient en effet. C'est ainsi que nous vivions en sûreté. Maintenant, pour quelque pays que nous partions, nous n'avons pour nous conduire à la guerre que des généraux sortis de l'élection, excréments de la cité..... Si quelque mignon montre son derrière dans les rues, on lui présente de l'eau pour se laver les mains (c'est-à-dire on l'invite à dîner). Mais l'honnête homme et utile à la république, et qui gagne quelque vic-

1. Λαλεῖν ἄριστος, ἀδυνατώτατος λέγειν, excellent vers que Salluste semble avoir traduit volontairement ou fortuitement par ces mots : loquax magis quam facundus.

toire, nul ne lui fait cet honneur..... Voulez-vous que je conclue en un mot et que je vous parle comme à des citoyens sur la chose en question : Μὴ παιδὶ τὰ κοινά [1]. Ne laissez pas les affaires publiques (comme une épée) aux mains des enfants... Quant à tel ou tel [2], il devrait, victime expiatoire de la cité, griller en pétillant dans les carrefours, avec le bois où il aurait été pendu. » Et Eupolis ne montrait pas moins de véhémence et d'élévation dans la parabase des *Villes :* « Ceux dont vous n'eussiez pas voulu autrefois pour inspecteurs des vins, criait le chœur, aujourd'hui vous en faites des stratèges. O république, république, que tu es plus heureuse que sage! »

Il perce, ce me semble, dans ces débris mutilés une hauteur de conviction et une chaleur d'âme qu'on chercherait en vain dans Aristophane, lequel, à tant d'autres égards, est supérieur à Eupolis. C'est l'homme passionné pour l'antique grandeur d'Athènes, qui s'exagère singulièrement cette grandeur, et qui ne peut supporter le présent en regard de ce passé glorieux. Hommes et choses, tout lui paraît petit, mesquin, méprisable et odieux, et s'il attaque avec amertume tout ce qu'il voit, c'est moins par esprit d'aristocratie et de conservation *quand même*, que parce que rien ne lui paraît répondre à cet idéal vrai ou faux qui fait battre son cœur.

Je sais avec quelle hésitation il faut se prononcer sur des œuvres aussi mutilées; mais il me semble que pas une des quinze comédies que nous connaissons d'Eupolis, à l'exception peut-être de celle des *Chèvres*, où passait de temps à autre un parfum de campagne en

1. Le proverbe était Μὴ παιδὶ μάχαιρον.
2. Ce fragment commence par ὅν : le texte désignait donc quelque politique pervers dont le nom a disparu.

fleur, ne trahit la gaieté ou la fantaisie, soit dans son titre, soit dans les rares fragments qui en subsistent. *La Race d'or* est un titre trompeur et ironique. Car ce n'est point une peinture du premier âge innocent de l'humanité, mais une satire violente d'Athènes; cette race d'or est une race perverse [1]. Quant à la comédie des *Taxiarques*, imitée par Lysippe dans son *Bacchus faisant ses exercices*, elle offre bien quelque fantaisie dans sa fable, qui représentait Bacchus faisant l'apprentissage de la guerre sous Phormion. Le Dieu *lætitiæ dator* et qui aime ses aises était naturellement un assez mauvais soldat. Ses répugnances pour la piètre nourriture, pour la façon toute sommaire de mettre le couvert entre deux mottes de terre, pour le vêtement bientôt aussi crasseux que peu élégant, en un mot pour toutes les privations et tous les exercices fatigants qu'impose la discipline, étaient la partie plaisante de la pièce et eussent fourni une mine inépuisable de bouffonneries à un Aristophane. Mais je ne doute pas que, de même qu'Eupolis avait stigmatisé le manque de patriotisme et la lâcheté des Athéniens dans ses *Réfractaires* ou *Androgynes*, il n'eût ridiculisé et flétri dans les *Taxiarques* le laisser-aller, la mollesse et l'indiscipline de ses concitoyens à l'armée. Il raillait cependant, si l'on en croit Platonius, avec agrément et avec grâce. Mais cet agrément et cette grâce devaient tenir au langage dont nécessairement beaucoup de finesses nous échappent. Ces qualités ont laissé bien peu de traces

1. De ce qu'Athénée ne cite point Eupolis parmi les comiques qui avaient dépeint l'âge d'or ou une espèce de pays de Cocagne, Wilamowitz conclut très justement que le poète n'a nullement pensé à décrire la félicité de l'âge d'or, même pour l'opposer aux misères de son temps. Car Athénée paraît avoir ramassé tout ce que l'Ancienne Comédie avait laissé sur ce sujet (VI, 267 e — 270 a).

dans nos fragments, où, ce qui domine, c'est le chagrin amer et véhément du satirique [1]. Sa comédie n'avait, je crois, ni l'entrain jovial de celle de Cratinos, ni la variété, la finesse et la profondeur de celle d'Aristophane; mais elle devait être plus passionnée et plus uniquement inspirée par les haines politiques.

Avec quelle douleur ne voyait-il pas ces vieilles et grandes familles, pour lesquelles il professe tant de respect, parce qu'elles font partie de la gloire d'Athènes, primées par des parvenus et déchues en quelque sorte de leurs privilèges d'honneur par les caprices de l'élection! Mais ce qui excitait le plus son indignation, c'était de les voir se dégradant elles-mêmes par leurs vices ou par leurs flagorneries au peuple; et il ne montrait pas plus de ménagements pour Alcibiade dans *les Baptes* [2], pour Callias dans *les Flatteurs* que pour Hyperbolos dans le *Maricas*. Lancée au milieu des préparatifs de l'expédition de Sicile, lorsqu'Athènes, comme ensorcelée par

1. Il faudrait singulièrement modifier ce jugement, si la seconde parabase des *Chevaliers* (à partir du vers 1288 jusqu'à la fin) était réellement d'Eupolis, comme l'affirme le scholiaste, on ne sait sur la foi de quel document. Mais il me faudrait d'autres preuves que la parole d'un scholiaste pour retirer ce morceau à Aristophane.

2. Je conserve le mot grec, parce qu'on n'est pas d'accord sur sa signification (teinturiers, plongeurs, ou baptiseurs). Mais je ne fais aucun doute que ce dernier sens ne soit le vrai. Il me semble déterminé par l'anecdote sur la mort d'Eupolis. Le scholiaste du rhéteur Aristide rapporte qu'Alcibiade joué dans *les Baptes* fit plonger le poète dans la mer en prononçant ce distique : Tu me plonges dans l'eau sur la scène; moi, je te plonge dans les flots de la mer et je t'y ferai périr dans des eaux plus cruelles :

βάπτεις μ' ἐν θυμελῇσιν, ἐγὼ δέ σε κύμασι πόντου
βαπτίζων ὀλέσω νάμασι πικροτέροις.

Le distique est évidemment apocryphe, comme la légende sur la mort d'Eupolis est fausse. Mais, fabriqué par un homme qui connaissait la pièce d'Eupolis, il en indique le sens. Il y avait dans *les Baptes* une représentation de la cérémonie du baptême (βάπτεις με ἐν θυμελῇσιν), et βάπτεις équivaut à βαπτίζων, comme le montre le second vers.

l'ambitieux neveu de Périclès, semblait tout entière dans le délire, la comédie des *Baptes* fut une protestation contre l'engouement général pour Alcibiade, et comme l'annonce de l'accusation d'impiété qui allait bientôt le poursuivre à propos de la mutilation des Hermès. Malheureusement les fragments de cette pièce sont si décousus qu'il me paraît impossible d'en ressaisir la fable. Ce serait cependant pour nous un morceau capital dans l'œuvre d'Eupolis, non peut-être au point de vue de l'art, mais parce qu'il nous donnerait les renseignements les plus précieux, tant sur Alcibiade et sa société de jeunes débauchés esprits forts, que sur les superstitions étrangères qui s'infiltraient alors dans le monde hellénique et qui lui venaient non de la Perse et de l'Inde, comme le veut Ém. Burnouf, mais de l'Asie Mineure et de la Thrace.

Nous sommes plus heureux avec la comédie de *Callias* ou des *Flatteurs;* sans espérer la reconstruire de toutes pièces, nous pouvons du moins en faire connaître le dessein général. Dirigée contre Callias, qui commençait à dissiper en prodigalités et en débauches l'immense fortune que lui avait laissée son père Hipponicos, elle était une pièce toute personnelle et toute politique, destinée à flétrir cet indigne descendant d'un ami de Solon; mais elle contenait une comédie morale ou de caractère. Les personnages qui composaient le chœur n'étaient pas des êtres burlesques, comme des Chèvres, des Oiseaux, des Grenouilles, ou des êtres de fantaisie et des entités rationnelles, comme les Nuées, le Juste, les Audaces, ou des personnages divins et fabuleux dont le poète parodiait et défigurait la légende, mais de vrais hommes ayant un caractère propre et déterminé.

« Voulez-vous savoir la vie que nous menons, nous

autres flatteurs? Je vais vous le dire, écoutez. Nous sommes des hommes de tout point élégants. Un esclave nous suit, qui la plupart du temps est celui d'autrui et bien rarement le nôtre. J'ai ces deux élégants manteaux que vous voyez; et mettant l'un ou l'autre, je cours toujours à la place publique. Là, si je vois un homme sot, mais riche, c'est à lui que je m'attache, et si ce richard vient à dire quelque parole, je la loue sans réserve, je m'extasie, comme si j'étais ravi de son esprit. Puis nous allons (nous les flatteurs), l'un d'un côté, l'autre d'un autre, manger les gâteaux d'autrui, dans les maisons où le flatteur doit improviser force gentillesses, à peine d'être jeté à la porte. C'est ce qui est arrivé, je le sais, à cet Acestor, qui porte la marque des méchants esclaves. Il avait dit une plaisanterie indécente. Un esclave l'entraîna dehors, un carcan au cou, et le remit aux mains (du guichetier) Œnéos. »

Il y a ici la même maladresse, mais aussi la même tendance à la comédie morale ou de caractère, que nous avons signalée dans le *Monotropos* de Phrynichos. Ces flatteurs sont gens « que ni le fer, ni l'airain, ni le feu ne peuvent empêcher de courir où un bon dîner les appelle », par exemple, à la maison du riche et fastueux Callias, où « les délices abondent, où l'on trouve et des crabes et des grives et des lièvres, et des danseuses aux pieds agiles ».

Réduisez le chœur à un seul personnage, ou plutôt mettez un homme à la place de cet être conventionnel qui s'appelle le chœur, et vous avez le Kolax de Ménandre. La pièce d'Eupolis était donc, comme son second titre l'indique, une vraie comédie morale enchâssée dans une satire personnelle et politique. Cela devait réagir sur la peinture du principal personnage, qui n'était plus seule-

ment tel ou tel individu d'Athènes appelé Callias, mais la dupe de tous les temps et de tous les pays, que sa vanité et son faste livrent en proie à l'adroite rapacité des flatteurs. Nul doute que les personnalités ne tinssent encore une place considérable dans la peinture de Callias. Eupolis répétait ce qui se savait ou se disait de sa prodigalité, de son luxe, de son faste, de ses débauches et de sa sottise. Mais il me semble impossible que, mis aux prises non plus avec tel ou tel flatteur, mais avec la flatterie personnifiée, Callias ne devînt pas aussi la personnification de la sottise ambitieuse. Cet homme dont le luxe fait venir l'eau à la bouche du chœur et qui, selon ses expressions peut-être ironiques, « fleure les Grâces, dont les pas sont des danses molles et lascives, les selles des gâteaux de sésame et de miel, et les crachats des pommes odorantes »; ce prodigue autour duquel « se tient comme un concours de flatterie, dont les prix sont des coupes, des danseuses ou autres instruments de volupté basse et servile [1] », compte ou fait mine de compter avec ses dépensiers de peur d'être volé.

1. Est-ce Eupolis qui a volé Phérécratès, ou Phérécratès, Eupolis?
« O toi qui rotes la mauve et respires l'hyacinthe, dont les paroles sont comme le mélilot et le sourire comme les roses, dont les baisers sont marjolaine, les caresses ache, le rire smyrnium et la démarche pantoufle de Vénus, verse à boire et entonne le troisième péan, comme c'est la coutume. » Cela ne signifie pas grand'chose en français et ne doit rien dire à mes lecteurs. Mais, qu'à la place des substantifs que j'ai été forcé d'employer pour n'être pas absolument barbare, ils mettent, comme dans la première ligne de ma traduction, des verbes accompagnés d'un nom de fleur pris adverbialement, et ils se feront une idée de quelque chose d'élégant jusqu'à la recherche. Y a-t-il maintenant quelque intention obscène dans les mots γελῶν ἱπποσέλινα, comme le veut Meineke, qui interprète ἱπποσέλινα par ἱπποπορνικόν? cela est possible, surtout ces mots étant précédés de προσκινῶν σέλινα, qui, sans être brutal et grossier, n'est pourtant pas de la dernière modestie; προσκινῶν est plus expressif que le mot caresses que j'ai employé. Il y a certainement une équivoque, un jeu de mots dans κοσμοσάνδαλα βαίνων, σάνδαλα signifiant

« ... J'ai acheté des poissons pour cent drachmes seulement, huit loups de mer et douze dorades.... — Mets cent drachmes pour le menu du repas. — Voici. — Mets une seconde mine [1] pour le vin. » Il pourrait bien envoyer au moulin son esclave surpris à faire danser quelque peu l'anse du panier. Mais, comme un agonothète dans les jeux publics, il distribue dans ses festins des prix à ses flatteurs [2]; ou plutôt chacun prend ce qu'il veut, pourvu qu'il le paye en monnaie de singe.

« Ils emportent, ils enlèvent l'or de la maison; l'argenterie est mise au pillage..... l'aiguière (pour verser l'eau sur les mains) évanouie, » — dit sans doute quelque vieux serviteur fidèle, en voyant les prodigalités insensées de son maître. Une autre scène nous montre Callias faisant avec une sorte d'intendant l'inventaire de l'immense fortune que lui avait laissée Hipponicos. Le poète avait-il voulu y représenter, comme l'admet Kock d'après Athénée, la prise de possession des biens patrimoniaux par Callias, ou, comme le suppose Frisch, une énumération des objets qu'il proposait en prix à ses adulateurs, ou bien ne serait-ce pas plutôt une fine observation morale du poète nous montrant le prodigue, qui se donne en spectacle les richesses qui lui restent? C'est vers cette explication que j'inclinerais volontiers, quoique les fragments nous laissent dans l'incertitude à ce sujet, comme on va le voir.

sandale, pantoufle et κοσμοσάνδαλα désignant une fleur, dont j'ignore le nom français et qui est *Venuspantoffel* en allemand.

1. La mine égalait 100 drachmes, et la drachme à peu près 93 centimes de notre monnaie.

2. Καλλίαν μὲν ἐν Διονυσίοις ἐκωμῴδει Εὔπολις ἰδιώτην ἄνδρα ἐν συμποσίοις κολακευόμενον, ὅπου τῆς κολακείας τὸ ἄθλον ἦν κύλικες καὶ ἄλλαι ταπειναὶ καὶ ἀνδραποδώδεις ἡδοναί (Maxime de Tyr, XX, § 7) : détails qui paraissent être extraits de la comédie d'Eupolis, dit Kock. On peut en douter, si Kock entend parler non des faits, mais des paroles.

« A. Écoute donc quel est le mobilier de cette maison..... j'ai tout inscrit jusqu'aux moindres ustensiles... — B. Mets encore et les terres et les troupeaux de grosses et de petites bêtes..... Mets encore le cheval de course... »

On ne sait à quel propos, peut-être à la vue de quelque objet de peu de valeur, l'héritier fait cette oraison funèbre de celui à qui il doit la fortune, dont il est fier et qu'il est en bonne voie de dissiper :

« C'était un homme économe. Dans toute sa vie, avant la guerre (actuelle), il ne s'est régalé qu'une seule fois de sardines, lors des affaires de Samos, maigre chère pourtant, qui ne coûte pas la moitié d'une obole. »

A côté de ces scènes à la fois morales et familières, il y en avait d'autres d'un caractère plus particulier. Mais Eupolis avait-il produit sur le théâtre les relations de Callias avec les sophistes, ou ne les faisait-il connaître que par les plaisanteries jalouses des flatteurs irrités que d'autres vinssent partager leur proie? On l'ignore, et ce bout de dialogue entre deux inconnus ne nous éclaire pas davantage :

« A. Qu'Alcibiade cesse enfin d'être femme. — B. Que radotes-tu là? ne ferais-tu pas mieux d'aller chez toi et d'y donner de l'exercice à ta compagne? » Car rien ne prouve que ce dialogue ait lieu dans la salle du festin, où Callias faisait fête à Protagoras et consorts. Mais les vers suivants étaient certainement dans la bouche des flatteurs, soit de ceux qui formaient le chœur, soit de quelque convive, le poète tragique Mélanthios, le crasseux Chéréphon, le stratège Cléocritos ou tout autre écornifleur, qui, impatienté des faits et gestes des sophistes, était sorti du banquet.

« A l'intérieur est Protagoras le Téien, qui débite pompeusement, le scélérat maudit, ses impudences sur les

choses célestes, et qui dévore les biens de la terre..... Protagoras recommande à Callias de boire afin d'avoir le poumon plus humide que celui d'un chien..... Et quels morceaux il avale bravement ! »

Voilà tout ce que nous pouvons entrevoir de la pièce des *Flatteurs :* c'est bien peu sans doute; mais ce peu suffit pour faire sentir que la comédie morale avait ou pouvait avoir plus de place qu'on ne le dit généralement, dans l'Ancienne Comédie, et c'est pourquoi j'y ai insisté. Cette œuvre d'Eupolis appartient toujours, et plus même que le *Monotropos* de Phrynichos, à l''Ιδέα ἰαμβική, puisqu'elle prend à partie un personnage réel et vivant. Mais on n'y rencontre ni dans les fragments, ni dans le dessin général, ni dans la composition du chœur, rien de ce fantastique dans lequel on a voulu faire consister toute l'Ancienne Comédie; tout y est emprunté au monde réel, à des faits d'observation journalière. Et pourtant la pièce d'Eupolis n'en fut pas moins bien reçue du public athénien. Elle obtint le prix sous l'archonte Alkaios aux Dionysies, sur *la Paix* d'Aristophane et sur les *Frateres* de Leucon[1], et elle resta parmi les pièces les plus célèbres du poète : ce qui donne à réfléchir sur les définitions ou descriptions que les modernes ont faites de l'Ancienne Comédie, lesquelles sont loin de convenir à tout le défini, comme disent les logiciens; car loin d'embrasser toute l'Ancienne Comédie, ces descriptions et définitions ne me paraissent même pas s'appliquer exactement à toute la comédie politique et personnelle, telle que l'ont pratiquée Cratinos, Eupolis et Aristophane.

1. Ἐνίκησε δὲ τῷ δράματι ὁ ποιητὴς (Ἀριστοφάνης) ἐπ' ἄρχοντος Ἀλκαίου ἐν ἄστει. Πρῶτος Εὔπολις Κόλαξι, δεύτερος Ἀριστοφάνης Εἰρήνῃ, τρίτος Λεύκων Φράτερσι (Arg. de *la Paix*.) — Les *frères* dont il s'agissait dans la pièce de Leucon sont les hommes de la même fratrie. Ce concours est de 421.

CHAPITRE V

COMÉDIE ALLÉGORIQUE ET MORALE

Sens et portée des mots d'Aristote : μῦθοι ἢ καθόλου λόγοι : en quoi la comédie agonistique a ou n'a pas de fable générale? — Cratès : *les Bêtes*. Phérécratès : comédies peut-être militantes, les *Automoloi;* comédies allégoriques, *les Mineurs*, *les Vétilles* ou *Krapatalles;* comédies sociales, *les Bons*, *les Perses*, *le Précepteur d'esclaves*, *les Sauvages;* comédies de mœurs ou de genre, *le Four* ou *Pannychis*, *les Colifichets*, *Petalé*, *Thalatta*, *Tyrannis*. — La comédie de Cratès et de Phérécratès a mêmes parties constitutives que celle de Cratinos, même la parabase : ancienne tradition, probablement inexacte et dont on abuse, sur *les Ulysses* de Cratinos. Rapprochement qui tendait à se faire entre les deux espèces de la comédie ancienne : *les Sériphiens*, *Némésis*, *les Hésiodes*, etc.

La comédie de combat est certainement l'espèce la plus importante et la plus brillante de l'Ancienne Comédie attique; mais elle n'épuise pas toute cette comédie. A côté d'elle, il y en avait une autre qui n'avait pas l'ambition de régenter État et particuliers et qui, analogue par ses tendances à celle du Sicilien Épicharme, cherchait à moraliser en jouant. Ce n'était pas la comédie de mœurs et de caractère; c'était encore moins la comédie d'actualité, à laquelle on réduit trop souvent l'antique comédie des Attiques; c'était quelque chose d'assez indéfinissable, tenant à la comédie telle qu'on l'entend généralement, par l'intrigue et par la satire des vices et des ridicules

sous le voile anonyme de la fiction, et à la comédie cratinienne ou aristophanesque par sa constitution technique et par la fantaisie des sujets. « Laissant de côté la satire personnelle, dit Aristote, Cratès est le premier qui se soit attaché à traiter des sujets généraux ou des fables (καθόλου λόγους ἢ μύθους). » Phérécratès, selon Platonius, imita Cratès et comme lui s'abstint de la satire personnelle; il se fit de là réputation en traitant de sujets généraux (κοινὰ πράγματα [1]) et se montra inventif dans ses fables (εὑρετικὸς μύθων).

Mais ces textes, notamment celui d'Aristote, ne sont pas sans difficulté, et si l'on interprète trop à la lettre le texte de la *Poétique*, comme le fait Bernhardy, on bouleverse toute l'histoire de l'Ancienne Comédie, telle que la donne l'Anonyme et qu'elle résulte de la parabase des *Chevaliers*. Ce ne serait plus Cratinos, mais Cratès qui aurait constitué définitivement l'art attique, en introduisant la fable dans la comédie. Mais Aristote a-t-il réellement dit que la fable manquait aux drames de Magnès, de Cratinos, et, pour généraliser, à cette forme de la comédie qu'il caractérise par les mots de ἰαμβικὴ ἰδέα? Ce serait absurde, et Bernhardy ne va pas jusque-là. Si je l'entends bien, il admet que l'Ancienne Comédie repose, comme toute comédie, sur une fable, mais que cet élément n'y fut introduit que par Cratès et à sa suite par Cratinos : de sorte que ce serait Cratès et non Cratinos qu'il faudrait considérer comme le père de l'Ancienne Comédie des Attiques. Mais cette interprétation me paraît à la fois timide et téméraire : timide en ce qu'elle n'ose

1. Je traduis comme s'il y avait κοινά; les imprimés portent καινὰ, choses nouvelles. Mais en gardant ce dernier texte, l'idée que Phérécrate s'éloigna de l'ἰαμβικὴ ἰδέα subsiste, et cela me suffit.

pas faire dire à Aristote ce qu'il dit en effet, que le *genre iambique* de la comédie n'a point de fable reposant sur des données générales (λόγους καθόλου ἢ μύθους); téméraire en ce qu'elle lui prête cette étrange pensée qu'il y eut jamais une *comédie* qui n'avait point de fable telle quelle, générale ou particulière : il serait aussi sensé d'avancer qu'il y a une œuvre d'art possible sans composition. Ayant devant les yeux deux formes distinctes de l'art comique, la Comédie Ancienne et la Comédie Moyenne qui laissait déjà entrevoir la Comédie Nouvelle, Aristote, qui range la première dans le genre iambique, parce qu'elle était en effet analogue à la satire toute personnelle d'Archiloque et d'Hipponax, et dont les préférences sont évidemment pour la seconde, Aristote pouvait dire que la comédie de Cratinos, qui fut aussi celle d'Eupolis et d'Aristophane, n'avait point de fable en tant que la fable repose sur le général, tandis que Cratès introduisit le premier καθόλου λόγους ἢ μύθους, c'est-à-dire une fable qui avait une portée générale. Mais cela même serait une erreur, si l'on ne se reportait à la métaphysique du philosophe, pour qui la cause finale a une importance souveraine. Car, pour ne raisonner que sur des choses parfaitement connues, les pièces d'Aristophane roulent chacune sur une fable qui a quelque chose de général dans son fond, et cependant elles appartiennent, moins le *Second Ploutos*, à l'ἰδέα ἰαμβική. Car, en admettant que la fable de chacun de ces drames ait quelque chose de général, ils n'en ont pas moins un but particulier et actuel; ils se terminent à tel ou tel homme, à tel ou tel fait. Considérés dans la fin qu'ils se proposent (décrier Euripide, Socrate, Cléon), leur fable est particulière et l'on ne peut pas dire qu'elle soit

un καθόλου λόγος. Donc Aristote distinguait deux espèces dans le genre comique : l'une, qui a pour fin l'insulte ou la diffamation des personnes; l'autre, une leçon ou une moralité plaisante. A celle-ci il accordait une fable générale; il la refusait à l'autre; et il avait raison, à ne considérer que leur but. Mais il n'a pas dit, et n'a pu vouloir dire, comme Bernhardy l'infère de ses paroles, que la comédie attique attendit jusqu'à Cratès pour avoir une fable, et que Cratinos reçut des mains de Cratès cet élément essentiel de la composition dramatique. Ce qui me parait vrai, c'est que, jusqu'à ces deux poètes, la comédie attique roule sur des fables telles quelles, sans caractère bien déterminé, flottant entre la satire personnelle et la satire générale, mais qu'à partir d'eux elle se divisa en deux branches d'un caractère bien tranché, l'une, la plus considérable par le génie des écrivains et par l'éclat des œuvres, qui vécut d'actualités, bafouant hommes et choses, lorsqu'elle ne les traînait pas sur la scène, comme sur un échafaud d'opprobre; l'autre, moins féconde, moins populaire, moins en vue, mais d'où devait sortir un jour une comédie plus universelle que celle de Cratinos, d'Eupolis et d'Aristophane. Cela s'accorde parfaitement avec la succession des poètes que nous voyons dans Aristophane; car il ne dit pas Magnès, Cratès et Cratinos, ainsi qu'il aurait dû faire, si Cratinos eût tenu la fable des mains de Cratès; mais Magnès, Cratinos et Cratès, et c'est dans cet ordre chronologique que les historiens du théâtre continuèrent plus tard à les placer.

Cratès, avant d'être poète comique, fut acteur dans les pièces de Cratinos; c'est donc un contemporain du père de l'Ancienne Comédie, et il est à peine plus jeune que lui. On peut donc accepter la date que donne Eusèbe,

celle de la 83e olympiade (447), comme celle de sa première comédie. Ce poète plaisant et agréable, qui ne manquait pas d'une gaieté tempérée (γέλοιον καὶ ἱλαρὸν), était exposé vers la date de la représentation des *Chevaliers* aux outrages et aux colères du public, qu'il ne satisfaisait plus. « Je voyais, dit Aristophane, quelles colères et quels échecs Cratès eut à souffrir de votre part. Et cependant il était le seul qui se soutînt encore, tantôt tombant, tantôt non. » Quant au conte du scholiaste des *Chevaliers*, que Cratès acheta par des largesses la bonne volonté et les applaudissements des spectateurs, ce n'est peut-être pas une imagination du grammairien, mais l'écho de quelque cancan calomnieux, exploité par les rivaux et les adversaires du poète [1]. Quand Cratès disparut-il de la scène? Meineke suppose que sa vie ne se prolongea pas au delà de 427, date des *Chevaliers*.

Cratès ne devait pas être un poète sans valeur, même d'après ces paroles légèrement ironiques d'Aristophane : « Il vous renvoyait repus d'un modeste repas, pétrissant de sa bouche délicate les pensées les plus jolies et les plus élégantes. » Il ne nous est même pas loisible, vu la rareté et l'insignifiance des fragments, de vérifier cet

1. On peut aussi supposer, et c'est l'explication la plus probable de ce conte, que les confrères de Cratès se moquaient des mets friands, mais un peu fades qu'il servait aux spectateurs. C'est la métaphore dont se sert Aristophane pour caractériser son genre de talent. La chose exposée, comme un fait, a pu tromper les grammairiens curieux et toujours à la piste d'anecdotes plus ou moins certaines. Et cette métaphore quelque peu ironique avait peut-être été inspirée par une description fantastique d'un mets que Cratès faisait dans *les Samiens*, de l'ἐλεφάντινον τάριχος. Je ne traduirai pas cette description, parce qu'elle ressemble à un logogriphe. Mais voici des vers des secondes *Fêtes de Cérès* qui y font allusion : « La comédie était sans doute pleine de fruit pour les Athéniens dans le temps où Cratès servait aux spectateurs des plats aussi exquis que sa salaison d'éléphant et que mille autres délices de ce genre vous étaient offertes en abondance. »

éloge du grand moqueur, loin de pouvoir nous rendre compte de la conception et des plans de Cratès. On sait qu'il avait mis un ivrogne dans ses *Voisins* et que le premier il avait fait usage de ce rôle au théâtre d'Athènes : ce qui est, à mes yeux, un mince mérite. Quant à ses autres pièces, *les Héros*, *les Audaces*, *les Jeux*[1], *les Métèques* ou *Étrangers domiciliés*, *les Orateurs*, *les Samiens* et *les Bêtes*, elles ne sont plus pour nous, à l'exception de la dernière, que des titres sans signification. Mais on peut se faire quelque idée de la comédie des *Bêtes*. On y voyait deux personnages allégoriques, dont l'un vantait une vie molle et délicate, et l'autre une vie simple et conforme à la nature, telle que celle des hommes du temps de Saturne. En outre, le poète y avait introduit les bêtes ou les animaux terrestres, qui formaient sans doute le chœur, et qui, parlant en langage humain avec les hommes, les exhortaient à s'abstenir de l'usage de la viande. Il nous reste ce débris de dialogue entre le coryphée et un personnage inconnu :

« A. Les hommes peuvent donc faire cuire des choux raves, de la marée, du poisson salé[2]; mais ils devraient ne pas mettre la main sur nous. — B. Donc, à ce que vous dites, nous ne mangerons plus de viandes quelconques, même de celles qu'on achète sur l'agora, et nous ne ferons plus d'andouilles ni de saucisses. »

Le plus long et le plus joli morceau qui nous reste de cette pièce, comme de tout le théâtre de Cratès, est la

1. Jeux ou Plaisanteries. Il est fort difficile de déterminer le sens précis des titres quand il ne reste rien des pièces. Meineke soupçonne que *les Orateurs* devraient être effacés du nombre des comédies de Cratès, et que cette pièce est née de la confusion faite par les copistes de Ἥρωσι avec ῥήτορσι.

2. Donc les poissons étaient exclus des θηρία ou bêtes qui ne comprenaient vraisemblablement que les quadrupèdes et peut-être les oiseaux.

description piquante de je ne sais quel pays de Cocagne.

« A. Personne n'aura plus d'esclave mâle ni femelle. — B. Je t'en prie, est-ce que chacun sera réduit à se servir lui-même, même le pauvre vieillard? — A. Pas du tout. Mais je ferai que toutes choses marchent de leur propre mouvement — B. Mais à quoi cela nous servira-t-il? — A. Les vases s'approcheront d'eux-mêmes, dès qu'on les appellera. Il suffira de dire : Mets-toi, table, et dresse-toi toi-même; sac, tasse-toi; coupe, verse à boire. Où est le verre? Allons, rince-toi; galette, approche de ma bouche. Que la marmite se vide des bettes bien cuites qu'elle contient. Poisson, viens ici. — Mais je ne suis encore frit que d'un côté. — Et pourquoi, petit sot, ne pas te retourner toi-même et te saupoudrer de sel [1]. »

Cette imagination, dont Cratinos paraît avoir donné le premier l'idée dans ses Πλοῦτοι, fit fortune dans la littérature comique. Elle fut reprise par Phérécratès dans ses *Sauvages* et dans ses *Mineurs*, par Téléclidès dans ses *Amphictyons*, et par d'autres encore. Mais le morceau de Cratès me semble le plus vif et le plus piquant de tous. C'est presque à cela que se borne aujourd'hui son œuvre; et pour nous rendre compte de l'espèce de comédie qu'il avait inaugurée, nous sommes obligés de l'étudier dans les fragments plus abondants et plus significatifs de son imitateur.

Phérécratès est compté par l'Anonyme au nombre des poètes les plus distingués de l'Ancienne Comédie; et le sophiste Phrynichos ainsi que d'autres grammairiens

1. Cratinos, *les Plutus* ou *les Richesses* : « Ils avaient jadis Kronos pour roi, lorsqu'ils jouaient aux osselets avec des pains et que sur le sol des palestres tombaient des gâteaux d'Égine, qui avaient poussé sur les arbres et qui étaient tous garnis de feuilles. »

le qualifient de très attique, ἀττικώτατος. Il débuta au théâtre vers 438 et prolongea sa carrière dramatique jusque vers la fin de la guerre du Péloponnèse en 405. Des dix-huit pièces dont les titres et quelques fragments nous sont parvenus, Ératosthène lui en retirait plusieurs pour les donner à Strattis ou à un ancien auteur comique assez inconnu, du nom de Nicomaque [1]. Mais sans entrer dans ces questions d'authenticité qu'il nous est impossible, je ne dirai pas de résoudre, mais même de discuter, tâchons de tirer quelque lumière du peu qui subsiste de l'œuvre de Phérécratès.

Quoiqu'il semble s'être tenu volontairement à l'écart de la comédie politique, la pièce des Αὐτόμολοι (*Déserteurs* ou *Esclaves fugitifs?*) appartenait peut-être à ce genre. Il est certain que le poète y critiquait vivement les Argiens, qui, après avoir conclu une alliance avec Athènes contre Sparte en 415, s'en étaient peu à peu retirés et avaient toujours tenu une conduite très équivoque. C'est, je crois, à cette pièce qu'il faut rapporter le trait satirique le plus vif que nous offrent les fragments de Phérécratès, ce distique contre Alcibiade, l'entremetteur de cette trompeuse alliance :

« Alcibiade, quoiqu'il soit si peu homme, est pourtant l'homme de toutes les femmes [2]. »

1. A supposer que telle ou telle pièce attribuée à Phérécratès doive être rendue à Strattis, à Nicomaque ou à tout autre poète, cela prouverait qu'il y eut un plus grand nombre d'auteurs qu'on ne suppose qui travaillèrent dans le genre de Cratès, et que même des poètes qui appartiennent à l'ἰδέα ἰαμβικὴ pour la plus grande partie de leurs œuvres, comme Strattis, en avaient pourtant laissé quelques-unes d'un tout autre caractère. Nous aurons à revenir sur ce point à la fin de ce chapitre même et dans celui que nous consacrerons aux poètes plus jeunes qu'Aristophane.

2. Le mot du vieux Curion sur César est plus complet : Curio pater eum (Cæsarem) omnium mulierum virum et omnium virorum mulierem

Le seul fragment un peu étendu ne nous dit rien de la nature de la pièce; il aurait pu appartenir à une comédie allégorique ou à une comédie de genre ou de mœurs, tout aussi bien qu'à une comédie politique.

« Quand vous sacrifiez aux Dieux, *y est-il dit*, vous mettez d'abord de côté la part légitime de vos prêtres; puis, je rougis de le dire, après avoir écorché les membres jusqu'aux aines, vous offrez à nous autres Dieux, comme à des chiens, ce qui reste, la cuisse toute dépouillée, les vertèbres dénudées et comme usées à force de les écorcher, et comme si vous aviez honte les uns des autres, vous cachez bien tout cela sous un amas d'aromates. »

Le *Pseudo-Héraclès*, dont nous n'avons que le titre, le *Chiron*, où nous lisons une longue plainte de la musique contre les novateurs, *les Hommes fourmis*, dont les fragments sont de la plus grande insignifiance, les Μεταλλεῖς ou *Mineurs*[1] et les Κραπάταλοι ou *Vétilles* peuvent se ranger facilement parmi les pièces allégoriques et plus ou moins fantastiques. Car pour ne parler que des deux dernières, c'est dans *les Mineurs* qu'un personnage, revenu des enfers, faisait cette description de la vie d'outre-tombe : « A. Là étaient ramassées toutes sortes de richesses qui attendent les gens de bien. Des fleuves de bouillie et de sauce noire couraient en murmurant à travers les rues trop étroites, avec des morceaux de pain, creusés en cuillers, et des gâteaux délicieux qui passaient com-

appellat. (Suét. *J. Cæs.*, ch. LII.) Ce mot était également vrai d'Alcibiade. Car on lit dans Diog., l. IV, 49, qu'en censurant Alcibiade, Bion disait qu'arrivé à la pleine jeunesse il enlevait les femmes à leurs maris, et que, dans sa première jeunesse, il enlevait les maris à leurs femmes : Ἔλεγεν (ὁ Βίων) ὡς νέος μὲν ἂν τοὺς ἄνδρας ἀπαγάγοι τῶν γυναικῶν, νεανίσκος δὲ γενόμενος τὰς γυναῖκας τῶν ἀνδρῶν.

1. La traduction la plus exacte pour le sens de la pièce serait les Chercheurs d'or.

plaisamment et d'eux-mêmes par grosses bouchées dans les gosiers des gens de là-bas. Des andouilles et des quartiers tout chauds de boyaux farcis étaient semés là au lieu de coquillages et faisaient entendre comme un sifflement aux bords des rivières ; on y voyait des tranches de poissons bien frites, relevées de toute espèce de sauces épicées, des anguilles enveloppées de bettes, et des jambons entiers bien tendres étalés sur des plateaux, des abatis exhalant le plus suave fumet. Des tripes de bœuf et des flancs de porc tout florissants de graisse, à l'aspect le plus friand, étaient là placés sur des pâtisseries faites de la fine fleur de la farine ; il y avait aussi des pains de gruau, tout baignés de lait. — B. Ah! tu me fais mourir en me retenant ici, tandis que je peux, vu l'état où je suis, nager aussitôt vers le Tartare. — A. Et que diras-tu, quand tu sauras le reste? Des grives rôties, délicieusement préparées, entourées de myrte et d'anémone, voltigeaient autour de la bouche, ne demandant qu'à être avalées ; au-dessus de nos têtes pendaient les fruits les plus superbes, nés spontanément ; des jeunes filles, vêtues de fins tissus, à la fleur de l'âge, puisaient à pleines coupes un vin noir au bouquet odorant pour le verser à ceux qui voulaient boire ; et les mets que l'on mangeait, les vins que l'on buvait, se multipliaient à l'envi au lieu de décroître [1]. »

D'un autre côté, une partie de l'action, sinon l'action tout entière des *Crapatalles*, se passait dans le monde infernal. Car non seulement nos fragments parlent du Crapatalos et de la psôthia (vétille, miette) comme de la monnaie qui avait cours aux enfers, mais ils nous

1. La pièce des *Métalléis* (mineurs ou chercheurs d'or) était retirée par Ératosthène à Phérécratès et donnée à Nicomaque.

montrent encore qu'Eschyle, mort depuis longtemps, paraissait dans cette pièce, et qu'il y prononçait ce vers qui en rappelle un analogue des *Grenouilles :*

Ὅστις γ'αὐτὸς παρέδωκα τέχνην μεγάλην ἐξοικοδομήσας.

« Je leur ai transmis un grand art bâti comme un majestueux édifice [1]. »

Et ces comédies mythiques et fantastiques, sans être dans l'esprit de Phérécratès des armes de combat comme les pièces analogues de Cratinos, d'Eupolis, de Téléclidès, de Phrynichos et d'Aristophane, pouvaient facilement admettre quelques traits satiriques sur les actualités politiques, philosophiques ou littéraires, comme le prouve ce fragment de la parabase des *Crapatalles :*

« Quant aux juges d'aujourd'hui (les juges du concours comique, sans doute), je les avertis de ne point se parjurer en rendant des sentences injustes; sinon, par Jupiter Philios, Phérécratès lancera contre vous un discours beaucoup plus médisant que celui-ci. »

On le voit, tout en imitant Cratès, Phérécratès prétendait ne pas se priver des licences de Cratinos; et de fait, malgré le mot de l'anonyme τοῦ δὲ λοιδορεῖν ἀπέστη, il ne s'en privait pas toujours.

Plusieurs de ses comédies montrent de plus l'ambition d'avoir une portée sociale, comme *l'Assemblée des femmes* et le *Ploutos* d'Aristophane. Celle des *Bons* ou de *l'Anéantissement de l'argent*, si toutefois ce second titre n'est pas faux [2], semble avoir mis en scène une espèce de

1. C'est presque le vers d'Aristophane sur lui-même dans *la Paix* (749) : Ἐποίησε τέχνην μεγάλην κἀπύργωσ' οἰκοδομήσας. Comme nous ignorons la date des *Crapatalles*, nous ne pouvons dire lequel des deux poètes a pillé l'autre.

2. L'interprétation que je donne de cette comédie est de Bergk. Elle

Salente, où, l'argent disparaissant et ne corrompant plus les hommes, ils pouvaient désormais mener en toute innocence une vie oisive et bienheureuse. Celle des *Perses* était la démonstration ironique de la thèse contraire à celle que nous voyons dans le *Ploutos* et qui est soutenue par Pénia (Pauvreté). Au lieu d'hommes nourris par le travail, le poète y représentait les hommes instantanément pourvus de tous les biens par Ploutos, dont les trésors étaient cachés en Perse; il ne s'agissait que de les conquérir avec le pays qui les recélait et que les personnages de Phérécratès dévoraient déjà en espérance.

« Qu'avons-nous encore besoin, s'écriait l'un d'eux, et de charrues, et de fabricants de faux, et de fabricants de jougs, et de forgerons, et de semailles, et de palissades pour entourer les champs. Spontanément, à travers les rues, des torrents chargés de pâtisseries, avec de bonnes sauces noires, couleront en abondance et à grand bruit des sources de Ploutos; il n'y aura qu'à puiser. Alors, au lieu de pluies, Jupiter nous inondera, nous et nos maisons, d'un vin fumeux. De nos toits descendront des ruisseaux

repose toute sur le second titre Ἀφανισμὸς ἀργυρίου. Car dans les trois fragments qui en restent, il n'y a rien de pareil. Si donc ce titre était faux, toute l'interprétation de Bergk s'en irait à vau-l'eau. Or le titre complet les *Bons* ou *l'Anéantissement de l'argent* ne se trouve que dans Suidas et dans Eudocie, pauvres autorités, qui l'ont pris on ne sait d'où. De plus, la particule ἤτοι (pour ἢ que Casaubon a rétabli sans en rien dire) est étrange. Meineke la supprime purement et simplement : « Si deleas importunam particulam, dit-il, duas habes fabulas : Ἀγαθοὶ, Ἀργυρίου ἀφανισμός. » La seconde est donnée sous les noms d'Antiphane, d'Épigène, de Philippide, auteurs, les deux premiers, de la Comédie Moyenne, le dernier, de la Nouvelle; l'autre comédie est de Phérécratès, ou de Strattis, comme le voulait Ératosthène, ou de tout autre poète de l'Ancienne Comédie (*Hist. crit.*, p. 224). Nonobstant ces raisonnements, il n'est rien moins que prouvé que le second titre soit faux. Et le sujet, comme l'explique Bergk, rentre parfaitement dans la comédie à la façon de Cratès et de Phérécratès.

de vin avec des grappes de raisin et des galettes de bon froment, accompagnées d'une purée bien chaude et d'anémones semblables au lis; les arbres, sur les montagnes, laisseront tomber, au lieu de feuilles, des boyaux de chevreau fumés, du calmar délicat et des alouettes [1] toutes rôties [2]. »

La comédie des *Sauvages* et celle du *Précepteur d'esclaves* étaient destinées à prouver la force de l'éducation, tant de celle qui vient des lois que de celle qui vient de l'enseignement ou des maîtres. Dans le *Doulodidaskale* ou *le Précepteur d'esclaves*, Phérécratès montrait des esclaves habitués à la continence au milieu d'une affluence de gourmandises, et cela non par crainte, mais par l'effet de l'habitude et de l'éducation. Dans *les Sauvages*, il opposait l'état de nature à la vie civilisée pour faire sentir les avantages de celle-ci.

Le sens et jusqu'à un certain point le plan de cette pièce nous sont expliqués par Platon : « Réfléchis à ceci, fait-il dire à Socrate par Protagoras : celui qui te paraît le plus injuste parmi les hommes élevés par les lois et dans la société, paraîtrait juste et apte aux œuvres de la justice, si on le comparait à des hommes qui n'ont ni éducation, ni tribunaux, ni lois, ni rien qui leur impose l'obligation de songer en toutes choses à la vertu, mais qui seraient des sauvages tels que le poète Phérécratès en a fait représenter l'an passé aux Lénéennes [3]. Certes, si tu te rencon-

1. Le grec dit *grives*.

2. Cette pièce des *Perses* était d'une authenticité douteuse, Athénée à plusieurs reprises la cite avec cette formule : Phérécrate ou celui qui a fait *les Perses*. D'un autre côté, le scholiaste des *Grenouilles* au vers 365 emploie la formule « ceux qui ont fait *les Perses* » : ce qui supposerait que les uns l'attribuaient à un auteur, d'autres à un autre.

3. *Les Sauvages* furent représentés aux Lénéennes en 420 (89e ol., 4), sous l'archontat d'Aristion, comme le dit Athénée : ἐδιδάχθησαν οἱ Ἄγριοι ἐπ' Ἀριστίωνος ἄρχοντος (V. p. 218, d).

trais avec des hommes comme les misanthropes qui forment le chœur dans cette comédie, tu te trouverais heureux de rencontrer (à la place) un Eurybate et un Phrynondas et tu déplorerais ton sort en regrettant la perversité des hommes avec lesquels nous vivons [1]. » Il me semble que dans l'explication généralement adoptée de cette comédie, on ne tient pas suffisamment compte de toutes les données du problème, telles qu'elles sont énoncées dans ce passage du *Protagoras*. Le chœur, dit-on, était composé d'égoïstes et de misanthropes qui, s'étant pris de haine pour la république dont ils faisaient partie et pour le commerce des hommes, se retiraient parmi des sauvages et qui, bientôt revenus à résipiscence, rentraient, l'oreille basse, dans la société policée d'où ils s'étaient enfuis, et dans la vie civile qu'ils avaient follement prise en horreur. Le poète opposait donc les inconvénients apparents et les avantages réels de l'état civilisé aux inconvénients réels et aux avantages apparents de l'état de nature. Voilà bien en effet le dessein et le but de la comédie de Phérécratès. Mais je ne crois pas que la fable, telle que je viens de l'exposer d'après Meineke et Both, qui suivent l'explication de Kuhn et de Heindorf [2], réponde exactement aux paroles de Platon. S'il ne dit pas expressément que le chœur se composait non de certains misanthropes d'Athènes, mais de sauvages, ou d'hommes sans éducation, sans lois, sans tribunaux, nés et élevés hors de ce milieu social qui force les plus méchants de tenir compte de la vertu, il le donne très clairement à entendre. Les misanthropes qui forment le chœur (οἱ ἐν ἐκείνῳ τῷ χορῷ μισάνθρωποι) sont évidemment

1. Platon, *Protagoras*, p. 327, C, D.
2. Meineke, *Hist. crit.*, p. 79; Both., *Frag. com.*, édit. Didot, p. 82.

les sauvages pires que le plus injuste des hommes élevés dans la société et sous le régime des lois [1]. D'un côté donc, il y avait dans la pièce de Phérécratès un chœur de sauvages qui occupaient l'orchestre, et de l'autre, des civilisés mécontents, aspirant à revenir à l'état de nature, lesquels étaient les ὑποκριταὶ ou les acteurs occupant la scène. Eux aussi, ils méritaient le nom de misanthropes à cause de leurs sottes et chagrines préventions, mais ils ne l'étaient pas de cette misanthropie féroce, qui ferait qu'en les rencontrant on aimerait mieux rencontrer des gredins comme Eurybate et Phrynondas. L'intention même de la pièce exige qu'il y eût ces deux espèces de sauvages, ceux qui le sont effectivement, étant restés à l'état de nature, où l'homme était un loup pour l'homme, et ceux qui aspirent à le devenir, en retournant à cet état qu'ils se figurent comme un état d'innocence et de bonheur [2]. Tout s'explique dès lors avec la plus grande facilité, et la plupart des fragments qui restent de la pièce de Phérécratès prennent un sens dramatique.

Les boudeurs de la société veulent quitter leur cité natale pour se rendre chez les sauvages effectifs. Ils se plaignent d'abord des inconvénients et des vices grands ou petits de la société; car tout les choque et les afflige. Naturellement leurs sujets de mécontentement sont en grande partie aussi sérieux que les misères dont se plaint Dicæopolis au début des *Acharniens :* « Cette année-ci, dit le bonhomme, j'ai failli mourir et je suis tombé en défail-

1. Et encore lorsque j'accorde que Platon ne le dit pas formellement, je fais une trop grande concession. Car les mots ἐκεῖνος ὁ χορὸς sont le substitut des mots qui précèdent ἄγριοί τινες ὥσπερ οὓς πέρυσι ἐδίδαξεν.

2. En rejetant les yeux sur les *Fragmenta comicorum* de Kock, je vois qu'il explique comme moi la fable des *Sauvages*, en renvoyant à Heindorf, *ad Protagoram*, et à Madvig, *Petits écrits philologiques*, p. 409 et s.

lance à la vue de Chæris préludant sur le mode orthien. » Je crois entendre quelque chose de semblable dans cet extrait de dialogue : « Allons, voyons, quel fut le pire citharède? — Le fils de Pisias, Mélès. — Et après Mélès? — Attends, je sais : ce fut Chæris. » Nos mécontents s'indignaient-ils aussi de voir les danses et les tragédies des fils de Carcinus? Une scholie très brouillée des *Guêpes* (v. 1509) sur les Carcinides au corps de gringalets, à l'épaisse chevelure, grands amateurs des amples formes qui charment Aphrodite [1], peut faire supposer que les misanthropes étaient furieux de subir les tragédies de Xénoclès, ainsi que les danses et sauts disgracieux de ses frères [2]. Ils devaient sans doute articuler d'autres griefs plus sérieux en apparence, les procès injustes, les charges publiques, la contrainte des lois absurdement inventées par les hommes pour se rendre malheureux, etc. Mais plus leurs griefs étaient vains et sots, plus Phérécratès était dans le vrai : car si l'on pouvait pénétrer dans le for intérieur de chacun, on serait la plupart du temps étonné des causes frivoles qui motivent les plaintes des pessimistes les plus farouches. Nos devanciers de Rousseau quittaient donc Athènes pour s'enfuir je ne sais où, dans le désert sans doute, aux extrémités de l'Égypte, comme

1. S'il s'agissait d'un texte d'Aristophane, je serais sans scrupule sur le rapprochement de φιλορχικὸς (substitué par Meineke à φιλαρχικὸς, qui ne donne pas de sens) avec l'épithète de φιλομμηδὴς appliquée par Hésiode à Aphrodite (*Th.*, v. 200 V). Car que l'on fasse venir le dérivé ὀρχικὸς de la racine ὀρχ contenue dans ὀρχέω (danser) ou de la même racine contenue dans ὄρχις (testicule), la méchanceté serait la même, en supposant une de ces équivoques si peu rares dans Aristophane. Mais avec Phérécratès, beaucoup plus modeste que son contemporain, je ne suis pas sans scrupule sur le sens obscène que je donne à φιλορχικός.

2. Dans ce cas, les misanthropes se rencontreraient encore avec Dicæopolis, s'attendant à voir de l'Eschyle et entendant avec désespoir le héraut crier : « Théognis, fais entrer ton chœur. »

semble l'indiquer ce bout de dialogue entre deux interlocuteurs qui se moquaient de leur projet : « Il va se hasarder, je pense, à émigrer en Égypte. — C'est vraisemblable. Il partira pour faire la guerre aux compatriotes de Lycurgue [1]. » Ils se figuraient l'état sauvage ou de nature comme un état bienheureux, comme un âge d'or. Je ne doute pas qu'il faille mettre dans leur bouche la description de la vie bienheureuse et innocente des premiers hommes et de ceux qui ont su conserver la simplicité naturelle. « Il n'y avait alors, disaient-ils, ni Manès (esclave), ni Sékis (servante), ni, en un mot, aucun ministère servile. Mais les femmes devaient elles-mêmes faire tout le travail de la maison et s'occupaient dès le matin à moudre le froment, si bien que tout le bourg retentissait du bruit des moulins.... [2]. »

1. Trait lancé, non contre Lycurgue, législateur de Sparte (comme le donnerait à penser la traduction latine de Both (popularibus Lacedæmoniis), mais contre l'Athénien Lycurgue, de la famille des Étéobutades, lequel est ici donné pour un étranger et un barbare. Cratinos l'avait déjà représenté dans les *Déliades* (fr. 1) suivant sur un char une cérémonie religieuse quelconque, revêtu de la calisiris (costume égyptien). Quelques années après *les Sauvages*, Aristophane dans *les Oiseaux* transforme Lycurgue en Ibis. Tout cela revient à l'accusation de ξενίας si étrangement prodiguée par les poètes comiques. Le mot de πατριῶται dans notre texte des *Sauvages* a le même sens. En grec, πατριώτης est *le pays* ou *la payse* de quelqu'un. Patriotès et non politès se dit de barbare à barbare. Πατριώτης ὁ βάρβαρος λέγεται τῷ βαρβάρῳ, καὶ οὐ πολίτης. Πατριῶται οἱ δοῦλοι τῶν Ἑλλήνων. Πολῖται δὲ οἱ ἐλεύθεροι (Photios). — J'ai traduit le dernier vers comme il est dans les notes de Kock, et non comme il le donne dans son texte, où il conserve la leçon inintelligible des manuscrits, gardée par Meineke et par Both.

2. La note de Both au bas de la p. 83 peut être juste au fond : « Nec servos nec servas inter feros istos homines fuisse ait, sed necessario feminas servile ministerium subiisse. » Mais cette note pourrait donner à croire que c'est après avoir connu les sauvages, par exemple, qu'un des misanthropes rapporte ce qu'il a vu. Ce qui serait un contre-sens dramatique et comique. Il est évident au contraire qu'il s'agit d'une description de l'âge d'or, âge heureux qu'on espère retrouver chez les sauvages (Ἦν τότε). Le premier vers d'ailleurs n'est qu'une variante de celui de Cratès décrivant cet âge heureux. — De plus, on fait disparaître en partie la contra-

Là, sans doute, ne se bornait pas la peinture de cet heureux temps, qui leur faisait venir l'eau à la bouche et qu'ils espéraient retrouver chez les sauvages. Mais bientôt venait le désenchantement, lorsqu'ils voyaient ces heureux enfants de la nature « vivre de cerfeuil, de mauvaises herbes, d'olives sauvages, et, s'ils étaient trop pressés par la faim, se ronger les doigts pendant l'obscurité comme des polypes » qui se mangent eux-mêmes pour calmer leur appétit. Qu'on ne demande pas à ces affamés s'ils « ne se refont pas avec de bonnes fèves leur bouche desséchée par l'inanition ». Ils ne connaissent pas plus les fèves que les poires, qu'on sert dans de l'eau fraîche pour les conserver en bon état, et qui sont si propres à tenir le ventre libre. Heureux les émigrés, s'ils ne sont pas tués et dévorés par eux. C'est du moins le sens que Both donne à ce fragment de dialogue et que j'adopterais volontiers : « Tu auras lieu de te féliciter, mon ami, d'être enterré par eux. — Non pas; c'est moi qui les enterrerai tous auparavant; et ils vanteront mon bonheur. Mais où pourrai-je bien (pour les enterrer) trouver assez de bières [1]? » Aucun fragment ne nous indique le dénouement de la comédie. Mais il ne devait

diction de ces hommes qui veulent bien ne rien faire pour être heureux, et qui rejettent tout le travail sur les femmes.

1. Je ne dois pas cacher que tel n'est pas la portée de ce fragment pour Kock, qui admet l'explication de Bentley. « Comme je ne sais quel personnage, dit Bentley, s'était loué de sa fortune tant pour d'autres raisons qu'à cause de la solidité de sa santé, quoiqu'il fît tout pour la perdre par ses débauches, un interlocuteur quelconque lui ripostait ironiquement : Oui, tu auras à te louer de ta fortune lorsque bientôt tes proches t'enseveliront. — Non pas, non pas, répondait-il, c'est moi qui les enterrerai, et ils me féliciteront de leur survivre en bonne santé. » — Alors ce fragment serait indifférent au point de vue de l'action de la comédie. — Bentley semble s'être souvenu du fâcheux d'Horace et de son *Omnes composui*. Dans ce cas, le fragment des *Sauvages* serait tiré d'une scène tout épisodique, sans faire partie de l'action : ce qui est fort possible.

avoir rien de tragique, et l'on ne s'avance pas beaucoup en supposant que les misanthropes rentraient dans la société, tout penauds et corrigés de leur injuste chagrin contre les lois et les institutions qui leur semblaient d'abord insupportables [1].

Quiconque n'examinerait que les fragments des pièces précédentes pourrait être tenté de penser que la comédie de Phérécratès se rapproche autant de celle de Cratinos que de celle de Cratès et d'Épicharme; ce serait, je crois, une erreur. Outre que, sans s'abstenir absolument de personnalités, comme paraît l'avoir fait Cratès, elle les prodigue moins que celle de Cratinos ou d'Eupolis, dont elle n'avait pas les allures agressives; outre que les mots de gueule, je veux dire les gros mots injurieux et obscènes, si familiers à la comédie agonistique ou militante, lui sont étrangers, il y a une différence du tout au tout entre ces deux sortes de comédie, quant à l'esprit qui les anime, quant à la fin qu'elles se proposent. Celle de Cratinos, d'Eupolis et d'Aristophane, l'œil toujours fixe sur les affaires du moment, l'oreille toujours aux écoutes,

1. J'ai utilisé pour mon analyse, autant que je l'ai pu, tous les fragments qui nous restent des ἄγριοι, moins une allusion de Thémistios, dont Meineke tient peut-être trop de compte. Thémistios (*Orat.*, XXVI, p. 323 c, éd. Hard.) se plaint de ces gens qui, prêchant que les hommes ont été créés par Dieu pour s'aimer mutuellement, sont les premiers à ne montrer aucune marque de cette humanité; et, ajoute-t-il, ils louent Prométhée d'avoir fait les hommes pour la société, et eux-mêmes semblent saisis de vertige à la vue de la foule, comme les sauvages mis en scène par Phérécrate, αὐτοὺς δὲ ἰλιγγιᾷν πρὸς τὸ πλῆθος καθάπερ τοὺς Ἀγρίους οὓς ἐδίδαξε Φερεκράτης. Mais je crains que Thémistios ne connaisse *les Sauvages* que par le passage que j'ai cité du *Protagoras*, et que l'expression ἰλιγγιᾷν πρὸς πλῆθος ne soit également empruntée à Platon (*Gorg.*, XLI) et non à Phérécratès. Je crois donc que Kock a bien fait de laisser là Thémistios. Mais à supposer que les sauvages aient été comme saisis de vertige en présence d'hommes civilisés, Meineke ne se tromperait pas moins en se servant du texte de Thémistios pour se confirmer dans la confusion des sauvages et des hommes mécontents de la société (*Hist. cr.*, p. 80).

est toute remplie des bruits et des passions de la cité; ce n'est qu'incidemment et par hasard que celle de Phérécratès donne un coup d'œil aux choses du jour, prête l'oreille aux médisances qui faisaient l'occupation du moment. L'une vise un but prochain, comme l'orateur. Elle veut porter à la paix, décrier et, s'il est possible, renverser le démagogue dont l'influence prévaut, vilipender Euripide et sa poésie, flétrir Socrate et sa philosophie. L'autre a une fin moins précise, moins actuelle. N'aspirant pas à intervenir dans le gouvernement de l'État, elle se moque légèrement des vices et des ridicules, sans prétendre les extirper par le fer et par le feu; pourvu qu'elle moralise et qu'elle amuse, elle n'en demande pas davantage; heureux si quelques spectateurs plus attentifs que les autres se corrigent de leurs travers ou de leurs vices. Tandis que la première lance l'injure à pleine bouche, la seconde évite les accusations graves au point qu'on a pu dire d'elle qu'elle s'abstient d'injurier (τοῦ δὲ λοιδορεῖν ἀπέστη). Elle se permet les médisances qui effleurent la peau, mais qui ne déchirent pas; elle n'aime pas plus les gros mots que les sorties véhémentes et furieuses. Point de ces plaisanteries crues et obscènes qui ont un attrait particulier et irrésistible pour sa rivale [1]. C'était bien, pour employer une expression qui rappelle les métaphores par lesquelles Aristophane caractérise le talent aimable de Cratès, un genre de comédie fait pour les petites bouches, et non pour les appétits violents de l'imagination

1. A peine rencontre-t-on un terme cynique dans les fragments de Phérécratès. Encore n'est-il pas sûr que ce terme soit de lui. C'est Meineke qui, à tort ou à raison, a substitué φιλορχικοὶ à φιλαρχικοὶ dans un texte très brouillé. Quant à l'expression « écorcher un chien écorché », c'est à Aristophane seul, qui la cite dans *Lysistrate*, qu'elle doit sa signification obscène.

populaire : ce qui ne l'empêcha d'avoir quelque succès auprès du public, à côté de la comédie politique plus retentissante.

C'est qu'il s'y mêlait sans doute une assez forte dose d'observation et de vérité morale. Aussi, à côté des pièces allégoriques, elle en offrait d'autres qui appartiennent plus ou moins à la comédie de genre et à celle de mœurs. *Le Four* ou *Pannychis*, *les Colifichets* (Ἀῆροι) rentraient, je crois, dans la première espèce, et quoique les mœurs n'en fussent pas absentes, ce qui devait y dominer, c'étaient les petits détails de la vie journalière, des usages locaux et très particuliers, qui ne méritent pas le nom de mœurs, ce mot étant réservé à la peinture de ce qu'il y a de général dans le cœur humain. Mais *les Vieilles femmes*, *l'Oublieux* ou *Thalatta*, *Pétalé*, *Korianno*, *Tyrannis* [1], que ce dernier mot soit un nom propre, ou qu'il désigne la domination féminine, devaient être, je n'oserais dire des comédies, mais des vaudevilles de mœurs. L'observation n'en était pas en général plus relevée que le comique.

Voici deux femmes en scène, Glycé et sa fille. De quelle grave affaire vont-elles s'occuper? Glycé à elle-même : « Allons, couchons-nous (*dans la posture de ceux qui festinent*); toi, apporte-la table, une coupe et quelque petite chose à manger pour que j'aie plus d'agrément à boire. — Voici devant toi la coupe, la table et des lentilles. — Non, pas de lentilles, par Jupiter, non, je ne les aime pas. Si l'on en mange, cela donne mauvaise haleine. » Pour une hétaïre

1. Il est à remarquer que *Thalatta*, *Pétalé*, *Korianno* et sans doute *Tyrannis* sont des noms de courtisanes. L'habitude de prendre ces noms pour titres de pièces n'est donc pas propre à la Comédie Moyenne, qui, il est vrai, en a abusé.

(et sans doute Glycé l'était ou l'avait été comme Corianno), il ne faut pas avoir mauvaise haleine pour ne pas chasser la pratique. Elle ordonne à sa fille de lui apporter des figues, qu'elle désigne par un mot inusité dans ce sens (χύτρα), et peut-être lui apporte-t-on une marmite. « Ne m'apporteras-tu pas des figues sèches? Tu ne comprends donc pas? Chez les Marandyniens, ces barbares, on appelle chytres des figures noires. » Survient un troisième personnage, la courtisane Corianno sans doute, qui a la gorge tout en feu. « *Cor.* Je reviens du bain toute malade; j'ai le gosier desséché. — *La fille.* Je vais te servir à boire. — Oui, j'ai la salive épaisse et, par les Déesses, me collant au palais. — Veux-tu que je te serve plein ce joli petit cotyle? — Non, parce qu'il est petit. Cela me soulève aussitôt le cœur, depuis que j'ai pris un remède dans un vase de cette espèce. Verse-moi dans un plus grand. »

A peine a-t-elle touché la coupe des lèvres qu'elle se récrie en la repoussant.

« *Corianno.* Ce n'est pas buvable, Glycé. — *Glycé.* Est-ce qu'elle t'a versé un vin trop mouillé d'eau? — Bien pis, c'est de l'eau pure. — *Glycé à sa fille.* Qu'as-tu fait, malheureuse? Quel mélange lui as-tu donc versé? — *La fille.* Deux portions d'eau, maman. — Et de vin? — Quatre. — Va-t'en aux corbeaux! Tu n'es bonne qu'à servir à boire aux grenouilles. »

Mais je crois démêler l'intention d'une vraie peinture morale un peu plus haute dans le fragment d'un dialogue de cette même pièce de *Corianno.* C'est un père et un fils qui se valent pour la moralité de la conduite et qui poursuivent les faveurs de l'hétaïre. Le père faisait des remontrances à son fils, qui les prenait assez mal.

« ... Au contraire, c'est à moi qu'il convient d'aimer.

Pour toi, ce temps est passé... Tu délires, vieil édenté. — Ah! vraiment? O grand et auguste Jupiter, tu entends ce que me dit ce coquin de fils! »

Nous entendons ailleurs, dans un fragment de la *Tyrannis,* les plaintes d'un pauvre mari qui s'est chargé, sans doute, d'une femme richement dotée, et qui n'en fait pas moins maigre chère, tandis qu'elle ne songe qu'à se bien traiter. Tout pour elle; rien pour le mari. C'est ce qui ressort des plaintes du pauvre homme, quelque grossier qu'en soit le sujet.

« ..... Et puis elles ont fait faire pour leurs hommes des coupes évasées, efflanquées, toutes en fond, et qui n'ont pas la contenance d'un dé, toutes semblables à des verres pour goûter du bout des lèvres. Mais, pour elles, elles ont à leur usage des coupes profondes, comme des vaisseaux de charge, bien arrondies, saisissables par le milieu, au large ventre. Artifice ingénieux! C'est afin de boire le plus possible sans avoir de compte à rendre. Les accuse-t-on de boire? Elles répondent par des injures et en jurant leurs grands dieux qu'elles n'ont bu qu'une seule coupe. Oui, mais cette coupe en vaut mille. »

Les femmes n'étaient pas plus contentes des hommes que ceux-ci ne l'étaient d'elles; les ménages athéniens du temps de Phérécratès ne différaient guère en cela des nôtres. Nous ne pouvons nous faire la moindre idée, même par conjecture, de ce que pouvait être la fable de *l'Oublieux* ou *Thalatta.* Mais nous savons qu'il s'y trouvait un mari assez fâcheux, à qui tout déplaisait dans sa femme.

« ..... Et si je me tais, il enrage, il suffoque et crie : Pourquoi te taire ainsi? Si je réponds : Hélas, dit-il, malheur à moi! Voici le torrent qui déborde. »

Elle pouvait, je pense, articuler d'autres griefs contre

son mari. S'il était un des principaux acteurs du drame, le second titre, qui est celui d'une hétaïre, donnerait à penser que ce grincheux personnage, que le silence irrite comme un reproche, et que les paroles fatiguent comme un ennui attaché au mariage, le prenait sur un autre ton avec sa Thalatta. Mais ne nous égarons point dans les conjectures.

Ces observations morales ne se bornaient pas aux comédies de mœurs ou de genre; elles s'étendaient même à celles dont le sujet était plus ou moins fantastique ou mythique. C'est ainsi que nous lisons dans la pièce de *Chiron :* « Lorsqu'un d'entre nous en invite un autre à un dîner de sacrifice, il s'indigne et se fâche de le voir accepter, regarde sa présence de mauvais œil et désire qu'il vide les lieux au plus vite. Sachant par expérience ce que cela veut dire, l'invité remet sa chaussure (pour partir). Alors quelqu'un des convives : Déjà? dit-il. Que ne bois-tu un peu? (Esclave), ne lui ôteras-tu pas sa chaussure? Mais le maître du sacrifice s'irrite de voir qu'on le retient, et aussitôt il récite l'élégie [1] : Ne retiens personne malgré lui; ne le force pas à rester avec nous; ne réveille point celui qui dort, ô Simonide! N'est-ce pas ce que nous disons dans les banquets, en face d'un ami invité par nous [2]? »

1. Théognis, v. 467-472. « Ne retiens pas parmi nous celui qui veut sortir, ne renvoie pas celui qui veut rester. Ne réveille pas, ô Simonide, celui que par l'effet du vin un doux sommeil aura surpris; ne contrains pas non plus celui qui est bien éveillé d'aller dormir malgré lui : tout ce qu'on fait de force déplaît. (Trad. par Patin, *Poètes moralistes de la Grèce*, Garnier frères, éd.)

2. Parmi les fragments de cette comédie intitulée *Chiron*, celui qui précède le fragment cité dans mon texte semble un emprunt aux *Préceptes* ou *Sentences de Chiron* (Χείρωνος ὑποθῆκαι), poème didactique et moral attribué à Hésiode, et non pas aux *Grandes Eées*, comme le disent Meineke et Kock d'après Athénée (VIII, 364 b). « Lorsque tu as invité

Il y avait donc au sein même de l'Ancienne Comédie une variété de l'art comique, qui, fantastique ou non, s'attachait plus à reproduire les scènes journalières de la vie privée que celles de la vie politique. Je n'ai pas la prétention de la découvrir; mais il me semble qu'on n'en tient pas assez de compte dans l'histoire littéraire. Il y a même des critiques qui ne veulent reconnaître de comédie au ve siècle que la comédie cratinienne ou aristophanesque. Quoiqu'on ne nomme que deux poètes qui aient représenté cette variété de l'art, peut-être n'a-t-elle pas occupé une moindre place dans la littérature comique de cette époque que la comédie agonistique, comme je l'indiquerai tout à l'heure.

Montrons d'abord et, autant qu'il est possible, prouvons par des faits que la comédie de Cratinos et celle de Cratès n'étaient pas sensiblement différentes dans leur disposition et que, si dissemblables et même contraires qu'elles fussent par leur esprit et leur but, elles avaient toutes les deux les mêmes parties constitutives, les mêmes organes essentiels. Il me paraît inutile de rappeler qu'elles se composaient d'un prologue, de divers épisodes et d'un exode ou scène finale et de sortie. Mais ce qu'on doit avoir toujours présent à l'esprit, et ce qu'on me semble oublier trop souvent, lorsqu'on raisonne sur certaines pièces du déclin de l'Ancienne Comédie, c'est que Cratès et Phéré-

un ami à un aimable repas, ne va pas trouver sa présence à charge; c'est ce que fait le méchant. Mais d'un air affable réjouis-toi dans ton cœur et réjouis aussi ton invité. » Sans doute Dübner attribuait ces vers à Phérécratès et non à Hésiode, puisqu'il ne les a pas mis parmi les fragments du vieux poète. (Hés., éd. Didot.) Il paraît bien, d'après le texte d'Athénée, qui nous a conservé ces vers, que Phérécratès les avait placés dans sa comédie, peut-être un peu avant le morceau satirique que j'ai traduit. C'était une vraie maladresse; car c'était répéter à peu près la même chose sous deux formes différentes.

cratès ne firent pas moins usage que Cratinos, Eupolis et Aristophane du chœur et de la parabase, et que, par conséquent, la parabase, comme les χορικά, n'est pas plus propre à la comédie agonistique qu'à toute autre comédie dans le ve siècle. Tout le monde le sait, et pourtant presque tout le monde, même les plus érudits, raisonne comme s'il l'ignorait. Ce serait perdre évidemment son temps que de vouloir démontrer qu'aucune pièce de cette époque n'a manqué ni pu manquer des chants lyriques du chœur, puisque la condition première pour quiconque voulait faire représenter un drame était d'obtenir le chœur de l'archonte. Le seul embarras que l'on éprouve, c'est de se figurer quels chants pouvaient convenir, non pas aux pièces mythico-morales comme *Chiron*, ou à des pièces allégoriques servant d'enveloppe à quelque vérité sociale, comme *les Sauvages* et *les Mineurs*, mais à celles qui roulaient sur des sujets empruntés en grande partie à la vie de tous les jours, comme *les Colifichets*, *Thalatta*, *Pétalé* et autres. Mais sans prétendre rien préciser, puisque les écrits ont disparu en ne laissant que de rares vestiges, il suffit de considérer l'extrême variété de la poésie lyrique des Grecs, qui allait de l'hymne divin ou de l'ode héroïque, en passant par mille degrés intermédiaires, jusqu'à la simple chansonnette, pour se convaincre que Cratès et Phérécratès n'étaient pas plus au dépourvu que Cratinos ou Aristophane dans cette partie de leur art. On nous cite les βαλάνων ᾠδαί que Cratès reproduisait ou auxquelles il faisait allusion dans ses *Audaces;* et en même temps nous pouvons lire, dans les fragments de provenance incertaine de Phérécratès, ce début d'un chant religieux sur Adonis, emprunté à quelque comédie où les femmes avaient le principal

rôle : « Nous célébrons les Adonisies, et nous pleurons Adonis,

'Αδωνίσι' ἄγομεν καὶ τὸν Ἄδωνιν κλάομεν [1]. »

Avec ces habitudes de touche-à-tout, qu'aucune comédie n'a poussé aussi loin que celle des Attiques, les chœurs comiques chantaient également les choses saintes qu'il était défendu de révéler aux profanes [2], ou les pas agiles de « la danseuse qui, mêlée à des chœurs d'hommes, donne un baiser aux plus beaux [3] ».

Ce qui a lieu surtout de surprendre, c'est que les chœurs de Cratès et de ses imitateurs, si réservés en ce qui concerne la politique, ne se contentaient pas de dialoguer avec les acteurs et d'entonner des chants lyriques, mais encore se permettaient d'adresser au public de ces allocutions qu'on a nommées parabases. L'étonnement vient de ce que nous sommes portés à tout juger d'après Aristophane, et encore non pas d'après Aristophane tout entier, mais d'après ce qu'il offre de plus particulier et de plus étranger à nos mœurs dramatiques. Mais il faut se dire qu'après tout ce n'est pas la politique qui a créé la parabase, qu'en se glissant dans l'art comique elle a détourné à son profit un instrument tout fait qu'elle trouva sous sa main, et que les allocutions, adressées au public par Magnès et probablement par Chionidès avant lui, devaient singulièrement différer de celles que nous lisons dans *les Acharniens*, dans *les Chevaliers*, dans *les Nuées* et dans

1. Ce vers, avec la répétition du nom d'Adonis, est presque littéralement le refrain de la complainte de Bion sur le même personnage divin.
2. A propos d'indiscrétions de ce genre qu'Aristophane commet dans *les Grenouilles*, le scholiaste (v. 362) nous apprend que Phérécratès l'avait précédé en cela dans *les Perses*.
3. Fr. de Cratès, *Jeux*.

les Grenouilles. Comme les premiers comiques ne prétendaient pas être les conseillers et les censeurs de l'État, ils devaient se borner à faire débiter par le chœur quelque boniment plus ou moins moral ou gnomique, entremêlé de leur propre éloge, d'invocations aux dieux et principalement à celui des vendanges, et de lazzis, où il se mêlait plus de pétulance que de méchanceté, contre des personnes fameuses ou par leur grotesque difformité ou par leur air stupide ou enfin par leurs mœurs un peu trop incorrectes et scandaleuses. C'était la parabase sans doute, mais la parabase sans prétention politique comme sans venin. A cela dut se borner celle de Cratès, en opposition à celle de Cratinos. Il conserva purement et simplement cette partie excentrique de la comédie, en y apportant seulement plus d'art et de fini dans le détail que ses devanciers, tandis que Cratinos lui donnait une direction nouvelle; et Phérécratès, qui imitait la réserve politique de Cratès, dut suivre aussi en cela son modèle. C'est ce que justifient les fragments de ce poète. Quelles sont les plus grandes licences qu'il se permette? Sur huit ou neuf citations empruntées à des parabases diverses, il y en a trois qui touchent à la politique, mais avec quelle discrétion! Deux sont des reproches aux Athéniens : 1° de chercher toujours des difficultés et des chicanes [1]; 2° d'en être arrivés à ce degré de relâchement qu'ils se mettent à boire et à se griser avant que la place publique commence à s'emplir de monde [2]; et le troisième fait allusion à un fait qui, pendant quelque temps, défraya

1. Αὐτόμολοι, 21. Encore le vers auquel je fais allusion n'appartient-il pas à une parabase.

2. *Id.*, 22. On pourrait ajouter ce fragment des Ἀγαθοί, 2, « prenant le bain avant la clarté du jour au milieu des vendeuses de couronnes et dans les boutiques des parfumeurs, vous babillez sur la menthe sauvage et sur le cosmosandalon (nom de plante qu'on n'a pas identifiée) ».

toutes les conversations d'Athènes, la soustraction de vases d'or [1] que je ne sais quel roi d'Égypte avait envoyés aux Athéniens avec une riche cargaison de blé. On sait qu'il n'y a jamais une grande audace à reprocher à un peuple des défauts que nul ne prend pour soi, tout en trouvant que le trait porte contre son voisin; et, d'un autre côté, c'est à peine faire acte de polémiste ou de pamphlétaire que de rappeler un fait scandaleux, sans rien déterminer, je veux dire sans faire d'insinuation contre personne, sans inculper les hommes en place ou les conseillers du peuple, sans aller s'en prendre aux institutions existantes. Lors même qu'après ces timides excursions sur le terrain de la politique on se rirait du gourmand Mélanthios, du petit Xénoclès et de ses frères, du goût de Lycurgue pour les superstitions égyptiennes, des dépenses de Polytion, dont la magnifique maison était grevée d'hypothèques, du scandaleux Alcibiade ou de l'efféminé Clisthène; lorsqu'on ajouterait à ces plaisanteries, la plupart inoffensives, des malédictions contre la musique de Mélès,

1. Γρᾶες, 47. On peut voir la différence de ton de Phérécratès et de Cratinos. « Vous avez ordonné par un décret de rendre les vases d'or », dit simplement Phérécratès. « J'ai arrêté, crie Cratinos, les brigandages des corbeaux qui volent les vases d'or envoyés d'Égypte. » (Θρᾶτται, 73.) — Cratinos fait peut-être encore allusion à ce fait dans ce dialogue (même pièce, 74) : « Apporte-moi ici une coupe pour Pan. — D'airain ou de bois? — D'or même, si tu le peux. — Nullement. En voici une de bois. Celle d'airain que j'avais a pris la fuite. — Était-ce donc une œuvre de Dédale ou si on te l'a volée? » Mais le fait dont parle Cratinos est de l'an 445 (83e ol., 4). On ne saurait penser à l'identifier avec celui que rappelle Phérécratès, si celui-ci n'a commencé à donner des pièces qu'en 438. Il nous faudrait alors descendre jusqu'en 421, date de la représentation du *Callias* d'Eupolis, de *la Paix* d'Aristophane et des *Frateres* de Leucon. Nous lisons en effet dans un fragment de cette dernière comédie : « Mais, ô Mégaclès, tu le sais, Hyperbolos a raflé (m. à. m. dévoré) les coupes données par Paapis ». *Les Vieilles femmes* de Phérécratès, n'ayant pas été présentées au concours de 422, devraient être ou de 423 ou de 421. Malheureusement on ne connaît pas de roi d'Égypte du nom de Paapis, et toute cette question du vol des vases d'or reste fort incertaine. (Voy. Bergk, *Comm. de rel. com. att.*, 104-107.)

de Chæris, de Ménalippide, de Cinésias, de Phrynis et de Timothée, en un mot de tous les novateurs et les virtuoses qu'il était plus insupportable d'entendre, que d'avoir la tête couronnée d'épines [1]; on ne s'écarterait pas beaucoup de la réserve que les anciens attribuent à Cratès et à son imitateur. Les autres bribes qui nous restent des parabases de Phérécratès sont purement littéraires. Le poète y soigne ses affaires poétiques; il vante ses inventions originales ou ses innovations métriques; il promet au peuple un fin régal dans la pièce qu'il lui donne; il le prie de n'avoir pas l'esprit assez endormi pour lui préférer des rivaux; il menace de ses colères [2] les juges du concours s'ils font des passe-droit, ou bien il compare les splendeurs des représentations actuelles avec les haillons et le délabrement des premiers comédiens. Un seul fragment a une importance réelle, parce qu'il nous montre l'espèce de parabase qui convenait le mieux à la comédie telle que Cratès et Phérécratès l'avaient conçue et la pratiquaient. Liée plus intimement à la fable de la pièce dont elle développe en quelque sorte la moralité, elle n'est plus un hors-d'œuvre dramatique. Ainsi, dans la comédie intitulée *le Four* ou *Pannychis*, le chœur, probablement composé de femmes, au lieu de faire l'éloge du poète ou

1. « Oui, par Déméter, c'était un supplice d'entendre son chant détestable; j'aimerais mieux pendant le même temps être couronné d'orties » (Αὐτόμολοι, 24).

2. Passage des *Krapatalles*, traduit précédemment, p. 11. — Les autres fragments de parabase auxquels je fais allusion sont les nos 79, 191, 185 de Kock. Quant à Cratès, parmi les rares fragments qui nous restent de son œuvre, il n'y en a pas un seul qui ait appartenu certainement à une parabase. Le seul qui conviendrait à cette allocution est un vers des *Paidiæ* (ou jeux) dans lequel il semble se plaindre que la condition des tragiques pour écrire leurs drames soit bien plus facile que celle des comiques : « Quant aux tragédiens, y est-il dit, leur discours majestueux est tout différent. »

de vanter les services qu'il a rendus ou peut rendre encore à la république, chantait ses propres louanges, opposait les mérites des femmes à ceux des hommes, et donnait de beaucoup l'avantage à celles-là, précisément comme dans *les Fêtes de Cérès* d'Aristophane. Les femmes du moins ont une vertu, c'est de savoir se tenir à leur place et de ne point usurper les fonctions qui sont dévolues aux hommes par la nature. « Personne n'a vu de mageirana [1] (cuisinière), ni d'ichthyopôlana (poissonnière, vendeuse de poisson). Mais qu'est-il arrivé à l'homme pour qu'il se résignât à tenir boutique de parfumerie, paresseusement assis sur un siège élevé à l'ombre d'un parasol, occasion de réunion toute trouvée pour les jeunes oisifs qui aiment bavarder toute la journée? » Ainsi envisagée, la parabase ne répond plus aux définitions qu'on en donne généralement [2] et cesse d'être étrangère à l'action. Malheureusement, nous n'en trouvons que ce seul exemple dans les fragments de Cratès et de Phérécratès, chez lesquels elle devait être, à ce qu'il semble, la règle et non l'exception, parce qu'elle est parfaitement conforme à leur système comique [3].

1. Je conserve les mots grecs parce qu'ils marquent une différence entre les habitudes d'Athènes et les nôtres. Une cuisinière n'est rien d'étrange dans nos mœurs; elle l'était dans les mœurs d'Athènes, et une partie de la plaisanterie dans ce passage de Phérécratès consiste à créer les deux mots de mageirana et d'ichthyopôlana pour désigner des choses anomales. Dans la Moyenne Comédie et dans la Nouvelle, c'est le cuisinier et non la cuisinière qui est l'objet de plaisanteries intarissables, le vendeur et non la vendeuse de poissons qui est l'objet de malédictions sans nombre.

2. Ainsi dans Bergk, *Comm. de rel. com. atticæ* (p. 104), les mots « Parabasi... comici poetæ ita utuntur, ut explanent quod propositum sequantur, ut se ab adversariorum æmulorumve poetarum injuriis defendant, illorumque calumnias maledicas magnificis laudibus elevent, omninoque omnia, quæ ad ipsos pertinent, libere profiteantur » fourniraient une définition incomplète, car elle ne s'appliquerait point à la parabase des *Oiseaux* et des *Fêtes de Cérès*.

3. Si *le Four* ou *Pannychis* était une pièce antérieure aux *Oiseaux* d'Aristophane ou si l'on pouvait prouver que la parabase rattachée intimement

Mais, après tout, cette question de la nature de la parabase dans les pièces de Cratès et de Phérécratès n'a pas besoin d'être résolue pour affirmer, d'abord que la parabase ne manquait pas plus que les chants du chœur à une espèce de comédie qui n'avait rien de politique ni de militant, et ensuite que cette allocution au public n'était pas nécessairement un hors-d'œuvre où le poète exhalait ses passions d'homme de parti, ses plaintes et ses griefs contre ses rivaux ou sa superbe confiance dans son talent et dans la perfection de ses œuvres. Donc lorsque Morychidès, Syracosios ou tout autre personnage politique, impatienté des insolences de l'Ancienne Comédie, proposait quelque mesure légale pour réprimer ses licences, il ne visait pas par cela même, comme on le répète ou comme on le sous-entend dans la plupart des raisonnements sur les vicissitudes de l'Ancienne Comédie, les chants du chœur et plus spécialement la parabase, mais l'esprit même de la comédie cratinienne ou aristophanesque. Car cet esprit d'opposition dénigrante et trop souvent calomnieuse pouvait se produire sans les chants du chœur et sans la parabase, et de fait ce n'est pas toujours là qu'il se produisait[1]; et, d'un autre côté, les chants du chœur et la parabase n'impliquaient pas nécessaire-

à la fable du drame était dans les habitudes de Cratès et de son successeur, il faudrait dire qu'Aristophane a imité ces poètes à *la petite bouche* dans *les Oiseaux* et dans les *Fêtes de Cérès*.

1. Est-ce la parabase, par exemple, qui aurait dû faire défendre la représentation des *Chevaliers*, le plus parfait et l'un des plus terribles parmi les pamphlets en action de l'Ancienne Comédie? Autrement dit, est-ce la parabase, ou la pièce même qui est injurieuse pour Cléon et pour la démocratie? Mais à part les noms des poètes devanciers d'Aristophane, il n'y a pas d'autre nom propre dans la parabase que celui de Théoros, et cette mention est tout à fait insignifiante et anodine. Je me trompe, le nom de Phormion est cité aussi, mais de telle sorte qu'il n'avait pas certes à se plaindre du poète. Quant aux idées, rien qui pût offenser la démocratie la plus chatouilleuse.

ment cette fureur de calomnie et de diffamation à outrance. Nous aurons plus tard, dans le cours de cette histoire, à faire fréquemment usage de ces considérations, et c'est pourquoi j'ai insisté si longuement sur les débris malheureusement trop insignifiants des parabases de Phérécratès.

Et, d'abord, ces considérations doivent nous faire rejeter une tradition qui se rattache à la question de la parabase et des chants du chœur, et qui, reçue trop facilement par les érudits, n'a pas été sans influence sur des raisonnements que j'aurai plus d'une fois à combattre. Platonius, après avoir expliqué la nature de la Comédie Moyenne, ajoute : « Tel est le caractère de cette comédie, et tel est aussi celui de l'*Æolosicon* d'Aristophane, des *Ulysses* de Cratinos et en général des drames anciens qui n'ont ni parties chorales ni parabases. »

Il doit y avoir là quelque confusion et quelque erreur. Laissons là l'*Æolosicon*, qui, sous sa dernière forme, au moins, fut joué dans un temps où la comédie avait perdu sa partie chantante, probablement non par l'effet d'une loi, mais parce qu'il ne se trouva plus de chorèges qui voulussent faire les frais de la représentation. Rien de pareil n'eut lieu du temps de Périclès, ni tant que dura la constitution ou plutôt l'esprit démocratique; et l'on doit en conclure qu'originairement *les Ulysses* de Cratinos, comme *la Nativité de Pallas* d'Hermippos [1], avaient toutes les parties constitutives de la comédie attique, exactement comme les pièces les moins politiques de Phérécratès, et comme celles de Cratès, encore plus ré-

1. A supposer, comme le fait Bergk (p. 131), que cette comédie d'Hermippos soit contemporaine des *Ulysses*, c'est-à-dire du temps assez court pendant lequel fut en vigueur la loi de Morychidès : ce qui n'est rien moins qu'établi.

servées sous le rapport des personnalités. Il est inadmissible, pour quiconque réfléchit à la nature de l'Ancienne Comédie et au génie particulier de Cratinos, que le poète ait demandé un chœur à l'archonte et que ce chœur, selon l'expression d'Horace, ait été réduit à un honteux silence. L'élément lyrique devait avoir une plus large place dans Cratinos que dans Eupolis et dans Aristophane, s'il est vrai qu'il avait modelé son système dramatique sur celui d'Eschyle; et je m'assure qu'il n'aurait pas plus compris une comédie sans les chants du chœur qu'un temple sans colonnes ou qu'un homme sans tête. Que si *les Ulysses*, tels que les lisait Platonius ou les auteurs plus anciens qu'il suivait, étaient dénués de cet élément primordial et essentiel de l'Ancienne Comédie [1], c'est que sans doute la main d'un diascévaste avait passé par là, pour les remanier dans le sens de la Comédie Moyenne [2]. Il faut en dire autant de ces autres drames comiques que Platonius qualifie d'anciens et qu'il dit être dépourvus de chants et de parabases. S'ils appartenaient originairement à l'Ancienne Comédie [3], ils avaient subi la

1. Encore le quatrain commençant par σίγα νῦν ἅπας, ἔχε σίγα a-t-il toujours dû être chanté, comme dans le *Ploutos* d'Aristophane, la parodie lyrique de la *Galatée* de Philoxène.

2. Les anciens n'en disent rien; mais ont-ils mentionné toutes les œuvres qui ont été ainsi remaniées?

3. Je dis s'ils appartenaient à l'Ancienne Comédie, car nous ne savons quels sont les drames comiques anciens dont parle Platonios. Il se pourrait qu'il appelât παλαιὰ δράματα des pièces appartenant réellement à la Comédie Moyenne, parce que leurs auteurs, Théopompe, par exemple, avaient travaillé dans l'un et dans l'autre genre; dans le premier, tant que le vieux système comique avait duré; dans le second, quand le chœur fut réduit au mutisme. Le plus simple est de dire tout uniment que Platonius s'est trompé. Quelque estime que l'on fasse, et non sans raison, de ses deux fragments sur la comédie, on est bien obligé de reconnaître que les confusions n'y manquent pas. Lorsqu'il fait, par exemple, dater de la mort d'Eupolis la domination de l'oligarchie à Athènes, la terreur qui pèse sur les poètes comiques et l'absence de

même amputation que le *Ploutos*, soit par le fait de leurs auteurs, soit par celui de quelque diascévaste, qui les remit à la scène après 388. Quant à la parabase, je serai beaucoup moins affirmatif. La considérant comme un hors-d'œuvre, comme une fantaisie extra-dramatique, je ne serais pas étonné que des poètes s'en fussent passés de temps en temps, comme Aristophane l'a fait au moins deux fois à notre connaissance, lorsqu'ils le jugeaient à propos pour une raison ou pour une autre. D'ailleurs, pour me borner aux *Ulysses*, Cratinos a pu n'y point mettre de parabase. N'ayant pas encore appris à tourner et à mépriser la loi, quelque contrariante qu'elle lui parût, trop sincère d'un autre côté et trop rond pour savoir la tourner, lorsqu'il se vit interdire les personnalités, il se résigna à composer une pièce toute mythologique, dans laquelle il ne tançait personne, mais s'amusait aux dépens de l'*Odyssée*. *Les Ulysses*, en effet, ce sont bien encore les voyages d'Ulysse, mais non plus à la poursuite d'Ithaque et de la fumée sortant de son toit natal. Le héros était représenté avec ses compagnons comme à la recherche des meilleurs morceaux et des meilleurs vins, et rencontrait vers la fin de son

chorèges, il brouille tous les temps. Même en admettant qu'il plaçât la mort d'Eupolis en 411 ou 410 (et non en 416, comme l'exigerait l'anecdote qu'il rappelle), il avancerait de plus de vingt ans ce qu'il appelle très faussement le règne de l'oligarchie et la servitude du peuple. Ses idées étant très flottantes sur la chronologie et même sur le vrai caractère des faits politiques, sa rédaction est extrêmement molle et peut donner lieu aux plus grosses méprises. Ainsi, immédiatement après sa phrase sur l'*Æolosicon* et *les Ulysses*, il explique la parabase et achève son explication par ces mots : « Les drames avec parabase ont été représentés tandis que le peuple était maître; les drames sans parabase, quand la liberté du peuple fut renversée et quand régnait l'oligarchie ». Et il continue : « Mais les poètes de la Comédie Moyenne, etc. » Ne dirait-on pas qu'avant ces poètes il y eut un moment de l'Ancienne Comédie où les pièces manquaient nécessairement de parabase?

voyage cet ogre imbécile, immortalisé par Homère sous le nom de Polyphème. On comprend que Cratinos, habitué à lâcher la bride dans ses parabases à sa mauvaise humeur contre les hommes et les choses du jour, n'ait point trouvé dans une pareille conception l'occasion d'une allocution au public et que, soit pour ne pas être tenté de désobéir à la loi, soit pour la rendre détestable en privant le peuple d'un de ses régals ordinaires, il ait supprimé cette fois un hors-d'œuvre qui ne servait qu'à la malice du poète et à celle des spectateurs. Mais ce n'est là encore qu'une supposition, et plusieurs bribes de cette pièce prouvent que Cratinos ne laissait pas que de donner cours à son chagrin contre la loi qui limitait sa liberté [1]. Mais, enfin, la parabase, quoique consacrée par l'usage, n'était pas une pièce essentielle et en quelque sorte légale de la comédie. On pouvait donc la retrancher, lorsqu'on croyait avoir une raison, soit artistique, soit tout autre, de le faire [2]. Mais le chœur était comme la condition légale de

1. Νεοχμόν τι παρῆχθαι ἄθυρμα (Un plaisir d'une nouvelle espèce vient de vous être offert). — Et dans cette ligne inintelligible : Οὐκ ἰδία τόδ' οὐκετὸν θοι ταπι Χαριξένης, on croit distinguer le proverbe οὐκ οἷα κἀπὶ Χαριξένης (ce ne sont pas des vieilleries comme celles de Charixéne), qui rappelle la même idée que la bribe précédente. — Cependant ce n'est pas sans scrupule que, dans mon texte, je donne, comme Kock et Cobet, le sens d'une protestation sourde contre la loi à ces deux fragments bien courts ; on pourrait y voir une vanterie du poète qui se glorifie de donner au public quelque chose de nouveau.

2. La parabase manque à *Lysistrate* et aux *Ecclesiazousai*. On peut dire qu'Aristophane la retrancha de cette dernière pièce, puisqu'il voyait ou pressentait la mauvaise volonté de la classe dirigeante contre la comédie. Cette raison me paraît insuffisante pour *Lysistrate*. Car le *Second Autolycos*, représenté, comme *Lysistrate*, vers 411, avait sans doute une parabase. Les *Fêtes de Cérès* en ont une, et ont été représentées à peu près à la même date, aussi bien que le *Pisandre* de Platon. Je pourrais ajouter qu'il transporte dans la parabase de *la Paix* à peu près textuellement 9 vers de celle des *Guêpes*, lui qui se vante de ne jamais se répéter, comme s'il ne tenait pas à cette partie de son œuvre. Mais laissons ce point. Il y a dans Aristophane deux pièces sans parabase ; il y en a deux dont la parabase n'est pas à proprement parler une allocution au

la représentation de toute œuvre dramatique, et il n'a pu venir à l'idée d'aucun poète comique de jeter dans l'orchestre un chœur à peu près muet. Or, ce que je dis des *Ulysses* de Cratinos, il faut le dire de tous ces anciens drames, dépourvus de parabases et des chants du chœur, dont nous parle Platonius, s'ils appartenaient vraiment à l'époque de l'Ancienne Comédie. Car, je le répète, l'absence des χορικὰ n'est pas seulement une chose invraisemblable, c'est une impossibilité. Si les danses et les chants du chœur avaient pu disparaître de quelques comédies de cette époque, c'était de celles de Cratès et de Phérécratès, parce que, sans être absolument contraires aux sujets qu'ils traitaient, comme cela avait lieu dans les tragédies amoureuses d'Euripide, ils n'y étaient pas indispensables, au point de vue de l'art. Mais il est certain que les χορικὰ, y compris la parabase, subsistaient dans les pièces comiques de ces deux poètes; donc, ils devaient se retrouver dans celles de tous les autres.

Cette discussion m'amène à une réflexion sur le théâtre de Cratès comparé à celui de Cratinos. C'est que, même parmi les pièces ayant une tendance politique, il y en avait plus qu'on ne pense dans le goût de Cratès et de Phérécratès, et que, plus l'Ancienne Comédie approcha de sa fin, plus elle dut pencher de ce côté sans abandonner absolument l'ἰδέα ἰαμβικὴ ou la satire actuelle et personnelle. Nous serons étonnés du nombre des comédies à sujets mythiques, composées par les poètes plus jeunes

public (*les Oiseaux* et les *Fêtes de Cérès*); sur 10 pièces, en voilà donc 4 qui sortent de la formule; et cela, quoi qu'on dise, sans nécessité ni légale ni autre. Car, en même temps que ces pièces d'Aristophane, il s'en jouait d'autres où la parabase sans doute ne manquait pas et pouvait être extrêmement violente, par exemple le *Pisandre*, pièce toute politique.

qu'Aristophane d'une quinzaine d'années et même par Aristophane et ses vrais contemporains. Mais tenons-nous pour le moment aux pamphlétaires comiques dont nous avons parlé jusqu'ici. On cite toujours *les Ulysses* comme une exception, et l'on a raison si l'on veut dire que c'est la seule comédie de Cratinos exempte de toute injure ou de toute attaque contre les choses et les hommes du moment. Mais elle est loin d'être la seule pièce mythologique du vieux poète, qu'il fût possible de ramener assez facilement à quelque chose d'approchant des comédies de Cratès ou même de celles de la Comédie Moyenne. En laissant de côté le *Busiris* et le *Dionysalexander*[1], qui sont peut-être de Cratinos le jeune ou de tout autre poète de la Comédie Moyenne, nous ne voyons entre *les Sériphiens* et *les Ulysses* qu'une seule différence, c'est que certains citoyens, Amynias, Androclès et l'on ne sait quel Denys étaient outrageusement nommés en passant dans la première de ces pièces, tandis que les attaques personnelles étaient rigoureusement exclues de la seconde. D'ailleurs Cratinos travestissait comiquement la légende de Persée dans *les Sériphiens*, comme l'*Odyssée* dans *les Ulysses*. Partant de l'île de Sériphe et traversant toute l'Asie, pour revenir aux lieux d'où il était parti, Persée rencontrait dans ses courses des merveilles et des monstres, entre autres Doulopolis, la ville des esclaves, habitée par « des pervers récemment enrichis, les Andro-

1. Meineke retire ces deux pièces au vieux Cratinos. Kock incline à lui retirer la première et à lui laisser la seconde. Il n'y a rien en effet dans les fragments du *Dionysalexander* qui révèle certainement la Comédie Moyenne. On ne peut rien dire du *Busiris*, dont on ne connaît que le titre. Mais il n'y aurait rien d'étrange après tout que Cratinos eût repris et traité à sa manière les fables grecques sur cet Égyptien, lesquelles avaient déjà fourni à Épicharme le sujet d'une comédie.

clès et les Denys ». Mais il est évident que, quelques traits satiriques que le poète décochât en passant, le fond de la fable n'était qu'un mythe plaisamment transformé, dans lequel Andromède était quelque fille de joie, attirant le héros comme l'appât attire le poisson (δελέαστρον [1]). Plus satirique encore, la comédie de *Némésis* [2] n'était aussi que de la mythologie quant à la fable du drame. On ne peut douter que la pièce ne fût dirigée contre Périclès et Aspasie. L'apostrophe à Jupiter Xénios (Dieu protecteur des étrangers), à Jupiter Karanios [3] (Dieu capiton ou grosse tête) s'adressait moins au maitre des Dieux qu'à Périclès. Et comme l'épithète de Karanios était, ainsi que le dit formellement Plutarque, une plaisanterie contre la tête oblongue et démesurée du grand homme, celle de Xénios était sans doute, comme on l'a supposé, une cruelle insulte au père en deuil, qui, frappé par la mort dans ses enfants légitimes, avait proposé au peuple d'abroger la loi sur les *Nothi*, afin de pouvoir adopter le fils qu'il avait d'Aspasie. De plus, je ne jurerais pas que Cratinos n'eût détourné et arrangé le conte sur l'œuf conçu par Némésis et jeté par Hermès dans le sein de Léda, de manière à rappeler les cancans

1. Ce mot est à peu près tout ce qui justifie le sens qu'on donne à cette comédie. Je ne crois pas pourtant qu'on se trompe beaucoup dans la supposition d'Andromède hétaïre. — Persée était à la recherche de cette courtisane dans *les Sériphiens*, comme Ulysse et ses compagnons à la recherche des bons vins et des bons morceaux dans *les Ulysses*.

2. Stasinos ou l'auteur quel qu'il soit des *chants cypriaques* rapportait de la nymphe Némésis ce qu'on rapporte habituellement de Léda. Cratinos accepte et mêle à sa fantaisie les deux traditions. Phidias du reste lui avait donné l'exemple de ce mélange dans le groupe où il représentait Léda amenant Hélène à Némésis (Pausanias, I, ch. XXXIII, n° 7).

3. Reiske conserve Μακάρτε que H. Estienne avait mis à la place de Κάρτε donné par tous ses manuscrits. Amyot, qui traduit par *longue tête*, devait traduire sur un meilleur manuscrit que ceux d'Estienne. Il est évident, d'après la suite des idées dans Plutarque, qu'il faut un mot dans lequel entre l'idée de *tête*.

sur Aspasie, qu'on accusait d'attirer les femmes des plus honorables maisons pour les livrer à son amant. Jupiter, se pavanant sous forme de cygne ou de coq dans une ample basse-cour où sa luxure pouvait s'assouvir, rappelait Périclès au milieu des nobles matrones que lui procurait Aspasie [1]. *Némésis* était donc une des comédies de Cratinos les plus violentes comme pamphlets. Il n'y était pourtant question que de Jupiter cygne [2], que de Vénus, que d'Hermès [3], et la fable entière du drame ne roulait que sur le double mythe de Némésis et de Léda, mères, chacune à un titre différent, de cette Hélène, cause de la guerre et de tant de maux pour les Grecs. On pour-

1. Très subtils à saisir les rapports les plus éloignés, les comiques grecs n'étaient pas difficiles sur la justesse de ces rapports, pourvu que leur malice y trouvât son compte.

2. Sans trop raffiner, ne peut-on pas supposer que les mots insignifiants en apparence ὄρνιθα φοινικόπτερον, cités par Athénée comme exemple de la forme ὄρνιθα pour ὄρνιν, font allusion à ces oiseaux rares qui, comme moyens d'attrait ou comme cadeaux, jouaient un si grand rôle sinon dans les amours de Périclès, du moins dans les commérages de ses ennemis? — Voici une page de Curtius très propre à jeter du jour sur cette pièce de Némésis : « Le riche et voluptueux Pyrilampe avait une réputation pire encore (que Charnios et Ménippos, agents et amis de Périclès); la volière qu'il s'était fait construire était une des curiosités d'Athènes; le premier jour de chaque mois on la montrait aux habitants et aux étrangers. Il était surtout fier de ses paons, alors inconnus en Grèce; il en donnait, disait-on, à Périclès, qui en faisait présent à ses maîtresses. La comédie s'emparait de ces histoires qui couraient la ville; elle aimait surtout, pour satisfaire le goût railleur des Athéniens, à leur montrer le sublime Olympien marchant dans les voies de la faiblesse humaine. Aussi donnait-elle du piquant à ses pièces en les parsemant d'allusions plus ou moins transparentes à la basse-cour de Pyrilampe, à la femme de Ménippos, qui, dit-on, avait aidé son mari à devenir stratège, aux belles Athéniennes qui fréquentaient les ateliers de Phidias et y faisaient à l'occasion la connaissance du chef de l'État, bon appréciateur des objets d'art. » (*Hist. Gr.*, t. III, 43.)

3. Ainsi fr. 107, Aphrodite ou Hermès conseillant à Zeus de se faire cygne; fr. 108, Hermès recommandant à Léda de bien couver l'œuf qu'il lui apporte; fr. 109, Zeus enchanté des fleurs qu'il picore dans la basse-cour et qui, d'après le sens équivoque de ῥοδωνιὰ, pourraient bien être autre chose que des fleurs; fr. 110. un valet, Hermès sans doute, jouant sur le mot Sparte qu'il prend pour le sparte des cordiers, et non pour Sparte la Spartiate.

rait faire la même épreuve sur *les Chirons* et même sur *les Archiloques*, et l'on y trouverait ce double élément, le mythe ou la légende, qui forme la trame de la fable comique, les actualités politiques et les personnalités qui, avec les chants du chœur, n'en sont que les capricieuses broderies; je me contenterai de mentionner *les Eunéides*, pièce qu'Athénée nous signale comme toute remplie de parodies, ce qui était un des principaux caractères des comédies mythologiques ou allégoriques.

Eupolis ne paraît pas avoir donné dans ce genre. On convient généralement que son *Age d'or* n'était intitulé ainsi que par antiphrase et qu'il n'y était nullement question de l'innocence et du bonheur des hommes primitifs. De même ses *Taxiarques*, où Dionysos jouait un des principaux rôles, n'avait rien à voir avec la légende de Bacchus. C'était une pièce toute d'invention où le dieu du vin faisait ses premières armes sous le commandement de Phormion, comme le *Dionysos ascétès* d'Aristoménès, qui avait sans doute été inspiré par les *Taxiarques*, et qui représentait Bacchus se livrant aux exercices des athlètes [1]. Mais Téléclidès et

1. J'aurais volontiers traduit *Dionysos ascétès* par *Dionysos* ou *Bacchus conscrit*, si les rares fragments qui restent de la pièce ne convenaient mieux aux exercices de l'athlète qu'à ceux du soldat, de sorte que le titre de *Bacchus conscrit* serait bien mieux approprié à la pièce d'Eupolis qu'à celle d'Aristoménès. — Quant à ce dernier poète, sur lequel je n'aurai pas occasion de revenir, il est mentionné deux fois dans les didascalies qui concernent Aristophane, d'abord dans celle du concours où *les Chevaliers* eurent le prix et où *les Porteurs de bois* d'Aristoménès venaient au troisième rang, puis dans celle du *Ploutos*, où Aristoménès avec son *Admète* est nommé le troisième, avant Nicophon et Alcée. Sous prétexte qu'il aurait beaucoup vécu s'il avait concouru en 388, Meineke décide qu'il concourut non contre le second Ploutos, mais contre le premier. Both accepte cette décision. Kock ne la contredit pas. Elle est assez importante cependant, puisqu'elle est contraire à la première didascalie où nous trouvions cinq concurrents, pour ne pas l'accepter sans de bonnes raisons. Or, il faut le dire, la raison sur laquelle Meineke se fonde

Hermippos, plus passionnés encore comme hommes de parti qu'Eupolis, mais Myrtilos, frère d'Hermippos et Phrynichos, avaient laissé des pièces qui rappellent par leurs titres les comédies mythologiques de Cratinos et les comédies allégoriques de Cratès et de Phérécratès.

On ne peut rien dire des *Titanopans* de Myrtilos, ni de l'*Éphialtès* [1], du *Cronos* (ou *Saturne*), des *Satyres* de Phrynichos, les fragments en sont trop rares et trop peu significatifs pour en rien conclure de précis; mais les *Hésiodes* de Téléclidès nous ramènent à quelque composition du genre des *Chirons* et des *Archiloques* de Cratinos, dans laquelle la légende du vieil Hésiode servait probablement de fondement à la fable du drame. L'esprit pessimiste, sentencieux et caustique, qui perce dans tant de vers des *Travaux et Jours*, ne pouvait manquer de paraître dans les personnages qui formaient le chœur. Ils s'en donnaient à cœur joie sur le coupeur de bourses Androclès, sur Proxénidès le dissolu, sur Périclès et ses prétendues amours avec la Corinthienne Chrysilla, et surtout sur les poètes qui paraissent avoir été bafoués en assez grand nombre dans cette comédie, entre autres sur Gnésippe, devenu Nothippe [2], comme étranger à la cité et à la Muse, et sur le laid Philoclès, neveu d'Eschyle, dont

n'en est pas une. En 425, Aristoménès pouvait avoir à peu près le même âge qu'Aristophane. S'il n'a pu concourir avec lui en 388 à cause de son long âge, la même raison prouverait qu'à cette date Aristophane non plus n'a pu concourir. Et Aristophane donna encore, sous le nom de son fils, mais de son vivant, l'*Æolosicon* et le *Cocalos*.

1. Sorte de démon du cauchemar.

2. Nothippe est composé de ἵππος et de νόθος : toute la méchanceté de ce changement du nom de Gnésippe en Nothippe est dans ce mot de νόθος qui signifiait que Gnésippe n'était pas porté légitimement sur les rôles des citoyens. C'est Willamowitz qui a reconnu avec beaucoup de probabilité l'identité de Gnésippe et de Nothippe et ainsi effacé Nothippe de la liste des tragiques, où il faisait double emploi.

il n'avait hérité que l'orgueil [1]. Mais ils n'en étaient pas moins des personnages fabuleux, comme Poésie, qui, selon une conjecture de Cobet, avait un rôle dans la pièce, était une simple allégorie. Cela devait réagir sur la fable de la comédie. C'est ce qui est plus sensible encore pour *les Amphictyons*. Si cette pièce avait une parabase, où l'auteur non seulement soignait ses affaires poétiques avec assez d'impertinence pour le public : — O vous qui êtes si ingénieux à certains égards, mais à d'autres, plus grossiers que les grosses olives sans suc, [2] — mais encore où il se moquait aigrement de la passion des Athéniens pour les procès : — Vous les plus excellents des citoyens dans l'art des délations et des citations, cessez enfin ces procès où vous vous mangez les uns les autres; — le fond de la fable était tout mythique. C'était probablement Amphictyon, fils de Deucalion et de Pyrrha, qui faisait de l'heureuse condition des premiers hommes [3] une description

1. Il est possible que les vers, cités par Diogène, où Téléclidès donnait pour collaborateurs à Euripide son beau-père Mnésiloque et Socrate, fussent extraits des *Hésiodes*. Mais ce n'est qu'une conjecture.

2. Il y a ici une plaisanterie intraduisible. L'auteur joue sur les mots φαυλότερος (ignorant, sot) et φαυλίων (grosses figues peu savoureuses). Il est à peu près aussi aimable à l'égard des spectateurs qu'un vaudevilliste qui leur dirait : « O vous plus melons que les melons ». Mais si l'impertinence subsistait, le jeu de mots disparaîtrait.

3. Je vais te dire la vie que je procurais aux hommes dans l'origine. La paix était pour tous comme l'eau pour les mains. La terre ne produisait ni monstres terribles ni maladies, mais les choses nécessaires poussaient d'elles-mêmes. Tout torrent roulait des flots de vin : les galettes, luttant à l'envi avec les pains, se disputaient les bouches des hommes en les priant de les avaler, s'ils aimaient les plus blanches. Les poissons venant dans nos demeures, se faisant frire eux-mêmes, étaient tout prêts sur les tables. Près des lits où s'accoudent les convives courait un fleuve de bonne sauce roulant des quartiers de chair bien chaude, et des ruisseaux de jus d'herbes pilées s'offraient à qui voulait pour humecter et amollir la bouchée qu'il allait avaler. Des plateaux étaient chargés de pâtisseries saupoudrées d'assaisonnement délicieux. Des grives toutes rôties avec des pains mollets vous volaient dans le gosier, et l'on entendait le doux bruit des gâteaux se pressant et se bousculant autour de la mâchoire. Des enfants jouaient comme aux osselets avec

toute semblable à celle que Cratès avait déjà faite de je ne sais quel pays de Cocagne; et Ichthyon n'était sans doute pas le seul personnage mythique de l'invention de Téléclidès, qui eût un rôle ou dont il fût question dans la pièce. Hermippos, le plus violent des détracteurs de Périclès, et qui, après comme avant la mort de cet homme politique, fut toujours un homme de parti extrêmement passionné, donne encore plus dans le mythologique que Téléclidès. Sur huit pièces dont nous avons les titres et quelques fragments, cinq sont empruntées à la fable. Admettons que *la Nativité de Pallas* ait été composée soit sous le régime prohibitif de Morychidès, soit dans le déclin de l'Ancienne Comédie et aux approches de la Moyenne : il en restera toujours quatre, *les Dieux*, *les Cercopes*, *les Parques* et *Europe*, qui étaient mythologiques par leur fond, quoiqu'elles appartinssent par leur esprit à la comédie de combat. Il faudrait même y ajouter *les Spartophores* (porteurs de paniers), si Meineke ne ne se trompe pas, en rapportant à cette pièce un morceau cité par Athénée sans mention de sa provenance. Car il est certain que ce morceau était dans la bouche de Bacchus. Pour moi, je ne fais aucun doute qu'il ne fît partie de la même œuvre que celui qu'on nous donne comme appartenant certainement aux *Spartophores*. C'est dans les deux passages la même parodie de l'hexamètre et du style homérique. Dans l'un et l'autre fragment [1] l'auteur s'amuse non pas à travestir, comme Épicharme

des morceaux et des fragments de tripes. Les hommes alors étaient gros et grands, vrais enfants de la terre.

1. Si, avec Kock, on veut qu'il n'y ait pas de raisons pour rapporter les deux passages à une seule et même pièce, cela est encore plus favorable à ma conclusion générale. Car plus il y aura de morceaux, appartenant à des pièces différentes, qui sortent du ton de la comédie agonistique,

ou Cratinos, quelque légende homérique, mais à parodier le grand style d'Homère, comme Hégémon de Paros, qui suivait lui-même l'exemple d'Hipponax d'Éphèse, en appliquant à des objets vulgaires les nobles formes de l'épopée. Ainsi il représente Bacchus énumérant les vins les plus renommés, entre autres :

« Le vin de Mendès que les dieux boivent eux-mêmes jusqu'à en compisser leurs molles couvertures; le vin de Magnésie au goût flatteur, et le vin de Thasos au-dessus duquel s'élève et plane la suave senteur de la pomme. C'est celui de tous les vins que je juge de beaucoup le meilleur après l'irréprochable Chio qui dissipe le chagrin. Il est un vin que l'on appelle le saprias [1], lequel, au sortir du goulot de la bouteille débouchée, sent la violette, sent la rose, sent l'hyacinthe; une odeur divine se répand par toute la maison au toit élevé. C'est tout ensemble de l'ambroisie et du nectar. Voilà le vin qu'il faut dans le festin joyeux donner à boire à mes amis; à mes ennemis, qu'on serve du Péparèthe [2]! »

plus il sera vrai que la comédie à la façon de Cratès a eu une extension plus grande qu'on ne suppose, au Ve siècle.

1. Si tel est le sens du vers Ἔστι δέ τις οἶνος, τὸν δὴ Σαπρίαν καλέουσιν, Bacchus n'est pas fort sur la langue des gourmets. Le *saprias* n'était pas une espèce particulière de vin, mais tout vin dont l'âge avait corrigé l'âpreté et développé le bouquet. Bacchus veut-il parler seulement du chio, et faut-il traduire : « C'est un vin qui, etc. » Mais, outre qu'il est faux que le chio s'appelât saprias plutôt qu'un autre vin vieux de bonne qualité, le petit mot τις serait embarrassant. Supposons donc une bévue de Bacchus, auquel les ignorances et les sottises sont choses familières dans les comédies.

2. Fr., 82. Voici le fragment certain des *Spartophores* : « Dites-moi maintenant, Muses qui habitez les demeures olympiennes, depuis que Bacchus navigue sur la mer à la couleur vineuse, tous les biens qu'il apporte ici aux hommes sur son noir vaisseau. De Cyrène, le sylphion et les cuirs; de l'Hellespont, des maquereaux et toute espèce de poisson salé; de l'Italie, du froment et des côtes de bœuf; du pays de Sitalcès, de la gale pour les Lacédémoniens; de celui de Perdiccas, des mensonges, plein de nombreux navires. Syracuse fournit des porcs et du

Ces plaisanteries d'un goût plus que mitigé, capables à peine d'amener un sourire sur les lèvres, conviennent mieux à la comédie pacifique de Cratès qu'à la comédie militante de Cratinos et d'Eupolis, et j'ajoute à la comédie littéraire d'Antiphane, qu'à celle plus fantastique de Cratès.

Les deux courants comiques que nous avons distingués se rapprochaient donc, se mêlaient sans cesse et se pénétraient, dans les œuvres des plus anciens comiques. Retranchez quelques noms propres de certaines comédies de Cratinos, de Phrynichos ou d'Eupolis, adoucissez l'âpreté de la censure en lui donnant quelque chose de plus général, et vous aurez, pour la contexture et pour la fable du drame, des pièces analogues à celles de Phérécratès et de Cratès. Ajoutez au contraire aux pièces de ceux-ci une plus grande profusion de noms propres et des injures moins émoussées, et elles deviendront toutes semblables à celles d'Eupolis et de Cratinos. Je conclurais de là que la comédie attique du ve siècle, prise dans son ensemble, est beaucoup moins différente qu'elle ne semble d'abord de la comédie sicilienne. Si vous prenez les deux extrêmes, une pièce comme *les Acharniens* ou comme *les Chevaliers* d'Aristophane, et une pièce purement mythologique de Cratès ou d'Épicharme, il semblera qu'il n'y

fromage; quant aux Corcyréens, que Poseidon les extermine avec leurs vaisseaux creux, parce qu'ils ont l'esprit double. Voilà ce qui nous est venu de ces pays-là. De l'Égypte ont été importés des voiles pour les mâts et du papyrus; de la Syrie, de l'encens. La belle Crète fournit le cyprès pour les temples des dieux; la Libye, de l'ivoire en abondance et excellent; Rhodes, des raisins secs et des figues qui procurent d'agréables songes. De l'Eubée viennent des poires et des pommes magnifiques; de la Phrygie, des esclaves dociles; de l'Arcadie, des soldats mercenaires. Pagase nous envoie de méchants esclaves et des forçats au front marqué; les Paphlagoniens, des noix et de superbes amandes, ornement des festins; la Phénicie, de la fleur de farine et le fruit du palmier; Carthage, des tapis et des oreillers aux belles nuances. »

a aucun point de contact entre ces deux variétés de l'art comique. Mais mettez entre ces deux extrêmes les comédies de Phérécratès avec leurs rares et timides personnalités, et vous trouvez facilement le trait d'union. Cela deviendra sensible, je l'espère, quand nous expliquerons non la constitution extérieure, mais la constitution intime des œuvres d'Aristophane : son fantastique nous paraîtra bien proche voisin du mythique d'Épicharme. Ils se rejoignent tous les deux dans la tendance allégorique, inhérente à toute la comédie grecque jusqu'à Ménandre, qui y substitua des fables purement humaines.

CHAPITRE VI

ESPRIT ET CONSTITUTION DE LA COMÉDIE ARISTOPHANESQUE

Prétendue science politique d'Aristophane : préjugés aristocratiques, haine et mépris de la démocratie; dérision des principes de la constitution; dérision des votes populaires et des meilleurs serviteurs de la république; singulier conseil sur l'usage à faire des tributs des villes sujettes et alliées; esprit de conservation *quand même*. — Essence de la comédie aristophanesque : pamphlet en action ou ῥητορικὴ ἔμμετρος. Le burlesque et le bouffon, fondés : 1° sur des analogies imaginaires; 2° sur l'hyperbole, d'où caricature perpétuelle des choses et des hommes. — Fantaisie réglée, raisonnée, subordonnée à un but précis, dans la conception et des personnages et du drame entier. — Explication des scènes épisodiques, inutiles au progrès de l'action, utiles à la conclusion du pamphlet. — Explication de l'inconsistance et des variations du chœur. — Puissance poétique de la comédie aristophanesque; son insuffisance dramatique.

On raconte que Denys, le tyran de Syracuse, ayant demandé à Platon de lui faire connaître la constitution politique d'Athènes, le philosophe lui envoya les comédies d'Aristophane, comme l'image la plus fidèle de cette constitution. Les modernes ont singulièrement abusé de cette anecdote, dont rien ne prouve la vérité, quoiqu'elle ne manque pas de vraisemblance. En elle-même, en la supposant vraie, elle ne serait qu'un témoignage de plus de l'ironie de Platon et de sa mauvaise volonté bien connue à l'égard des institutions de son pays. On a voulu y voir la reconnaissance et une preuve de la perspicacité

politique d'Aristophane. Schlegel, Ol. Müller et à leur suite tout le troupeau des érudits, se sont plu à transformer ce poète et tous les auteurs comiques de l'époque de Périclès en grands citoyens et en hommes d'État. Cet engouement est arrivé jusqu'à nous, et je lis dans de piquantes études sur Aristophane cette phrase étrange : « Aristophane est l'historien de la guerre du Péloponnèse tout aussi bien que Thucydide, quoique différemment. » Aristophane historien! On ne saurait trop s'élever contre cette manie d'ériger en documents historiques des bouffonneries de génie qui sont un perpétuel outrage à la vérité [1]. J'examinerai donc la prétendue politique d'Aristophane, avant d'analyser la forme singulière sous laquelle l'esprit d'opposition et le pamphlet politique se sont produits dans Athènes, au ve siècle avant notre ère. Esprit de l'Ancienne Comédie, éléments essentiels et forme de cette comédie, tels sont les deux principaux points que je tâcherai de mettre en lumière.

La concorde qui avait suivi les guerres médiques n'avait pas été de longue durée. Si les chefs mêmes de l'aristocratie ou de la propriété foncière, les Aristide et les Cimon, avaient été les premiers à reconnaître que la constitution démocratique de Clisthène devait être élargie, et qu'il fallait faire une plus grande place aux intérêts du commerce et de la marine, leurs partisans ne tardèrent pas à penser qu'on était allé trop loin, ou du moins qu'il était temps de s'arrêter. Ce sont leurs plaintes et leurs réclamations qui poussèrent Cimon contre Éphialtès et

1. M. Müller-Strübing a écrit tout un livre (735 p.) contre la thèse d'Aristophane historien et grand politique (Aristophanes und die historische Kritik). Je suis souvent de son avis pour le fond; mais je me garderais de l'imiter dans la forme, qui sent trop les anciens savants en *us*, fort amateurs de gros mots.

Périclès, lesquels pensaient qu'il restait encore beaucoup à faire pour consolider l'empire maritime d'Athènes en développant la démocratie. Mais quelque vive que fû la lutte, on peut dire qu'il n'y avait d'abord que des démocrates des deux côtés, les uns s'attachant à la constitution telle que l'avaient faite les réformes d'Aristide et de Cimon, les autres voulant la rendre plus libérale encore. Les oligarques, qui étaient en petit nombre, se perdaient dans la foule des démocrates stationnaires. C'est cet état de choses qu'avait représenté la comédie de Cratinos : elle était plus conservatrice que réactionnaire. Avec Eupolis, autant que nous pouvons en juger, la comédie devint plus hostile au présent, plus enthousiaste du passé, avec une forte dose de regrets plutôt que d'aspirations aristocratiques; il semble qu'Eupolis ait plus attaqué les chefs et les conseillers du peuple, dont un grand nombre étaient des hommes nouveaux, que les institutions elles-mêmes. Il s'indignait de l'aveuglement de la foule qui ne prenait plus les chefs de l'État dans les plus grandes et plus anciennes maisons. Il bafouait les élus du peuple ou ses conducteurs favoris comme gens ignares, sans aveu, et qui, sortis de race étrangère, s'étaient frauduleusement glissés sur les rôles des citoyens. Il se riait amèrement des soupçons et de l'esprit de délation, que les démagogues, entre autres Hyperbolos, fomentaient et entretenaient dans la multitude, comme on le voit par ce bout de scène. « A. Combien y a-t-il [1] que tu as eu

1. Je conserve l'ancienne distribution des vers. Bergk, supposant que le mot προεδίδου avait le double sens de *prévenir par des dons* et de *trahir*, a retiré à Maricas-Hyperbolos le vers où ce mot se rencontre pour le donner au citoyen pauvre, en changeant εἶδεν en εἶδον. Both et Kock, acceptant la supposition de Bergk, mais conservant εἶδεν, ont introduit un troisième interlocuteur qui prononce les deux vers Ἀκούσατε κ. τ. λ. Mais

quelque tête-à-tête avec Nicias? — B. Je ne le connais pas, je ne l'ai même jamais vu, si ce n'est tout dernièrement sur la place publique. — A. Cet homme avoue qu'il a vu Nicias. Et pourquoi l'a-t-il vu, s'il n'en a reçu d'abord quelque don? Vous l'avez entendu, camarades. Nicias est pris en flagrant délit — B. Nicias? Vous avez la cervelle fêlée. Vous auriez surpris dans quelque démarche criminelle le meilleur des hommes? » Là s'arrêtent, au moins à en juger par nos fragments, les chagrins d'Eupolis. Quelque passionné qu'il soit, il ne va jamais jusqu'à attaquer le gouvernement populaire en lui-même.

Aristophane, qui avait à peine quelques années de moins qu'Eupolis, fut résolument aristocrate ou, si l'on aime mieux, ennemi de la démocratie. Tout en captant les applaudissements du peuple au théâtre, il le méprisait et ne se faisait pas faute de le lui dire. Il ne se contentait point de représenter Peuple ou Démos de Pnyx comme un petit vieillard un peu sourd, rageur et quinteux, mais se laissant prendre aux flagorneries les plus sottes et les plus grossières; il l'appelait crûment la tourbe des Athéniens (τὸν δ' Ἀθηναίων κολοσυρτόν) [1], ou la canaille issue de canaille (πανοῦργοι, πονηροὶ κἀκ πονηρῶν) [2], la crapule aux mœurs infâmes (εὐρύπρωκτοι) [3]. Avec ses goûts et son tour

tous ces changements sont-ils bien nécessaires? Il paraît certain par tout le contexte de Plutarque (*Nicias*, ch. IV) que προεδίδου signifie : *prévenir par des dons;* est-il aussi certain que celui, quel qu'il soit, qui crie : Ἀκούσατε, l'entende dans le sens de trahir? Pour moi, il me semble qu'on affaiblit le comique de la scène par toutes ces suppositions. L'accusation de Maricas contre Nicias est absurde; mais plus elle est absurde, plus elle montre d'une manière piquante et l'effronterie de Maricas-Hyperbolos et la sottise de ceux qui le croient. Donner quelques oboles à un pauvre diable, cela ne mérite-t-il pas la γραφὴ εἰσαγγελίας, l'accusation de haute trahison?

1. *Guêpes*, v. 666.
2. *Chevaliers*, v. 181 et 185.
3. *Nuées*, 1089-1093.

d'esprit critique, il était incapable de vivre ailleurs que dans une démocratie comme celle d'Athènes, et il ne pouvait supporter la démocratie. Tout ce qui en venait, les institutions comme les hommes, lui causait un dégoût invincible, et la gaieté bouffonne de ses fantaisies, étincelantes de verve, ne doit pas nous faire illusion sur ses chagrins superbes et sur l'amertume de ses sentiments. De tous les écrivains attiques, il est avec Platon le plus antiathénien par le cœur.

Voyons un peu par le détail ce qu'était « ce citoyen plein de zèle, comme l'appelle Schlegel, dénonçant sans cesse les séducteurs du peuple, les mêmes que Thucydide peint comme si dangereux, conseillant constamment la paix au milieu de cette guerre intestine qui fit éprouver un échec irréparable à la prospérité de la Grèce, et enfin (ce dont on ne se douterait guère) ne cessant de recommander la simplicité et la sévérité des mœurs antiques ».

Aristophane est un bon citoyen; c'est entendu : telle est, en effet, partout sa prétention, comme celle des autres comiques de son temps. Supposant, par exemple, que les Lacédémoniens ne réclament Égine que pour priver les Athéniens de leur poète : « Vous ne le lâcherez pas, ajoute-t-il ; car il ne vous conseillera que des choses justes. Oui, il affirme qu'il vous donnera beaucoup de leçons utiles pour votre bonheur, sans vous caresser, sans faire briller de récompense aux yeux de ses partisans, sans vous tromper par des fourberies ni par des mensonges flatteurs, mais en vous montrant les choses les meilleures. Il aura toujours de son côté le juste et l'honnête [1]. » Mais ce bon citoyen, en fait de leçons et de

1. *Acharniens*, v. 655 et 659.

conseils salutaires, pousse le zèle jusqu'à vilipender le gouvernement de son pays, sous prétexte de dénoncer les séducteurs du peuple et les corrupteurs de la constitution. Qu'est-ce, selon lui, que la démocratie d'Athènes? Le gouvernement de la canaille menée par d'ignares et effrontés coquins. Telle est la moralité de la pièce des *Chevaliers*. Voyez la succession des démagogues, héritiers de Périclès, dans ce dialogue de Démosthène et de Nicias :

« Les oracles disent que d'abord s'élèvera un marchand d'étoupes [1], qui le premier aura en main les affaires de la république. — Voilà déjà un marchand. Que disent-ils après? Parle. — Après lui viendra un marchand de moutons [2]. — Et de deux marchands. Et que doit-il arriver à celui-là? — D'être le maître jusqu'à ce qu'un plus scélérat s'élève. Alors il périt, et à sa place survient un marchand de cuirs, le Paphlagonien, voleur, criard, ayant la voix retentissante du Cyclobore [3]. — Le marchand de moutons devait-il donc périr par le marchand de cuirs? — Oui. — Malheur à moi! Et d'où me viendra encore un marchand [4]? — Il en est un qui exerce un métier mirifique. — Qui est-il, je te prie? — Le dirai je? — Oui, par Jupiter! — Eh bien! c'est un marchand d'andouilles qui perdra notre marchand de cuirs [5]. »

1. Eucratès.
2. Lysiclès.
3. Cléon. — Le Cyclobore est un torrent de l'Attique. Dans un fragment de provenance incertaine, Aristophane dit de l'éloquence de Cléon : « Je pensais entendre descendre le Cyclobore. » (Kock, p. 639.)
4. Des marchands aux affaires dans une République qui ne vivait que de commerce, quelle horreur! Il n'y avait d'honnêtes, de bons, que les oisifs, Eupatrides fils d'Eupatrides. Mais « les bons, Théognis s'en était plaint déjà il y avait quelque cinquante ans, étaient maintenant les méchants, et les méchants les bons ». Ce qui veut dire que les non-nobles avaient pris dans la république la place des nobles.
5. *Chevaliers*, v. 129 et sq.

Et nos deux stratèges se mettent à la recherche de ce nouveau chef de la démocratie. Ils l'ont bientôt rencontré, débarrassé bon gré mal gré de son éventaire et de sa poêle à saucisses.

« Vois-tu, lui disent-ils en lui montrant les spectateurs, ce peuple nombreux. Tu en seras le maître souverain, et aussi des marchés, des ports, de l'assemblée; tu fouleras aux pieds le Sénat; tu casseras les généraux, tu les garrotteras, tu les emprisonneras; tu mèneras des filles dans le Prytanée [1]. »

Le vendeur d'andouilles, qui avait d'abord fait des façons, commence à prêter l'oreille. Alors s'engage ce dialogue que M. Deschanel trouve plein de verve et d'audace, mais qui me semble, à moi, justifier pleinement l'accusation de Cléon, qu'Aristophane déconsidérait la république.

« Tourne maintenant l'œil droit du côté de la Carie et l'autre vers Chalcédoine [2], et dis-moi, n'es-tu pas heureux? — Parce que tu me fais loucher? — Non, mais d'avoir tout cela à administrer; car l'oracle te fait souverain. — Souverain, moi, un charcutier? — Oui, souverain pour cela même, parce que tu n'es rien que vaurien et faubourien. — Je ne suis pas digne d'une position si haute. — Et pourquoi donc, pas digne? Aurais-tu des scrupules, serais-tu d'honnête famille? — Par tous les Dieux, je suis de la canaille. — Heureux drôle! quel avantage tu as reçu de la nature pour gouverner! — Mais

1. *Chevaliers*, v. 163-167.
2. Le texte porte Καρχήδων (Carthage). Est-il bien sûr que le poète ait écrit Chalcédoine et non Carthage? De bonne heure, certains politiques remuants avaient porté leur vue sur la Sicile et sur l'Afrique. Aristophane ne fait-il pas allusion, par hasard, à ces prétentions ambitieuses?

je n'ai pas d'éducation. A peine sais-je lire et mal. — Ceci pourrait te faire tort, de savoir lire si mal que ce soit. Le gouvernement populaire n'appartient pas aux hommes instruits ni aux honnêtes gens, mais aux ignorants et aux gredins. — ..... Mais je ne puis comprendre comment je serais capable de gouverner le peuple. — Rien de plus simple, continue ton métier, brouille et pétris ensemble les affaires, comme quand tu fais des andouilles; tire-les en longueur comme tes boudins; pour t'attacher le peuple, cuisine-lui toujours quelque petit ragoût qui lui plaise. Au surplus, que te manque-t-il pour faire un bon démagogue? Voix crapuleuse, nature de gueux, vrai voyou, que te manque-t-il pour gouverner [1]? »

Voilà bien les plaintes et les plaisanteries insolentes de ceux qui, croyant que le gouvernement leur appartient par privilège de naissance, parce qu'ils sont nobles ou riches de vieille date, ne peuvent supporter des hommes nouveaux et n'ont pas assez de mépris et de railleries insultantes pour les parvenus qui ont le talent de se faire goûter des assemblées, et pour le peuple qui les écoute. Mais, à lire ces sorties d'Aristophane, ne croirait-on pas que le vendeur d'étoupes Eucratès, le marchand de moutons Lysiclès, le corroyeur Cléon, le lampiste Hyperbolos, disposaient souverainement de la justice, des places, des commandements, de la fortune publique et des tributs des villes alliées ou sujettes; qu'ils étaient maîtres, en un mot, de la paix et de la guerre? De fait, ces orateurs réussissaient souvent à faire passer des décrets qui contrariaient les hommes au pouvoir chargés de les exécuter,

1. J'emprunte cette traduction à M. Deschanel. — *Chevaliers*, v. 179-219.

ou surveillaient, contrôlaient avec un zèle inquiet et jaloux la conduite des magistrats, afin que la responsabilité ne fût pas un vain mot [1]; mais leur pouvoir n'était d'ailleurs que celui de la parole, soit dans l'assemblée, soit devant les tribunaux. Se révolter de cette influence, c'était attaquer ou méconnaître le principe même de la constitution, qui était l'égalité politique pour tous les citoyens, et la responsabilité pour les magistrats. Ceux-ci, d'ailleurs, étaient généralement choisis dans les hautes classes ou parmi les riches, et quand ils sortaient d'une condition médiocre, comme Lamachos, ils avaient moins de considération et d'autorité que leurs collègues riches ou nobles, comme Nicias.

Aristophane, répète-t-on, conseilla constamment la paix entre les Grecs. Je l'avoue, trois de ses comédies actuellement subsistantes, *les Acharniens*, *la Paix* et *Lysistrate*, sans compter celles qui sont perdues, *les Laboureurs, les Holcades*, etc., n'ont pas d'autre but que la cessation de cette longue guerre entre Sparte et Athènes, entre l'aristocratie et la démocratie, entre le *statu quo* à demi barbare et la civilisation. Mais loin d'en faire un mérite à Aristophane, je crois qu'on doit conclure de cet amour obstiné de la paix à tout prix, qu'il pouvait être un très grand poète, mais qu'il était dénué de toute perspicacité politique. Les nobles ou les propriétaires fonciers de l'Attique souffraient plus des hostilités que tous les autres citoyens; ils voyaient chaque année régulièrement leurs terres ravagées par l'ennemi, et ils n'avaient qu'un cri : la paix! la paix! Ils auraient eu raison, s'il avait pu exister une paix solide entre Athènes et Sparte. Mais

1. Comme elle l'est presque nécessairement dans nos grands États modernes.

leur intérêt personnel, et cela dès la première année des hostilités, les empêcha de voir, ce que Thucydide montre si bien, que la guerre des deux républiques était inévitable, et qu'une fois engagée, il y avait en même temps prudence et patriotisme à la soutenir résolument et avec vigueur. Leurs doléances éternelles n'étaient point faites pour assurer cette paix, après laquelle ils soupiraient et qui ne pouvait se conquérir que par la victoire. Aristophane se fit l'organe de leurs réclamations, de leurs plaintes étourdies et aussi de leurs insinuations perfides contre ceux qui avaient une intelligence plus nette de la situation. Quelles sont, selon lui, les causes de la guerre? « Je le dirai librement, lit-on dans *les Acharniens,* parce que ceux qui assistent à ce discours sont des amis : pourquoi rejeter uniquement la cause de tous nos maux sur les Lacédémoniens? Non, il faut en accuser quelques hommes d'entre nous et non la cité entière; remarquez et souvenez-vous que je ne dis pas la cité entière. Mais certains petits hommes détestables, du plus mauvais aloi, mal famés, obscurs, à demi étrangers [1], ne cessaient d'accabler les Mégariens de leurs calomnies; et si l'un d'eux voyait par hasard un concombre, un levraut, un cochon de lait, une botte d'ail ou un grain de sel, il criait que ça venait de Mégare, et aussitôt les objets étaient saisis et vendus. Mais ce n'était là que des misères [2]. Voici que des jeunes gens ivres, se rendant à Mégare, enlevèrent la courtisane Simétha; les Mégariens irrités et par représailles enlèvent à leur tour deux filles,

1. Périclès, par exemple? Qu'on remarque la déloyauté manifeste de ces explications, qui ne pouvaient tromper celui qui les débite.

2. Qu'on remarque qu'Aristophane renverse l'ordre des faits. Ce qu'il conte si complaisamment suppose le décret qui excluait les Mégariens de tous les marchés de l'Attique, et dont il va parler.

appartenant à Aspasie. Et c'est la cause qui fit éclater la guerre entre les Grecs; ils se battent, dis-je, au sujet de trois prostituées. C'est pour cela que Périclès, cet Olympien, dans le feu de sa colère, fulminait, tonnait, bouleversait la Grèce, faisant des décrets aussi longs que le scolie (de Timocréon) [1] pour interdire aux Mégariens la terre et nos marchés, la mer et le continent. Les Mégariens, affamés peu à peu, prièrent les Lacédémoniens de faire rapporter le décret occasionné par les trois courtisanes : mais nous nous sommes refusés à leurs instances. De là s'est élevé le bruit des armes [2]. » Aristophane était-il de bonne foi en rapportant ces cancans, que n'a point connus l'animosité de Cratinos, d'Hermippos et de Téléclidès? Et s'il l'était, que penser de son intelligence politique? L'explication qu'il donne des causes de la guerre dans sa comédie de *la Paix* est moins ridicule sans être plus vraie. Elle se rattache à un fait qui paraît réel, la mise en accusation de Phidias, qu'on pourrait nommer le ministre des travaux publics et des beaux-arts de Périclès, lorsque, désespérant d'atteindre directement le grand démagogue, le parti aristocratique l'attaqua successivement dans tous ses amis, dans Phidias comme dans Aspasie et Anaxagore. Quel était au juste l'objet de cette accusation? Reprochait-on à l'artiste d'avoir commis une sorte de sacrilège en gravant son nom sur le bouclier de sa Pallas-Athéné ou d'avoir volé le trésor public de connivence ou non avec Périclès? Cette dernière accusation est celle qu'adopte Aristophane et qui paraît bien être

1. Voici le scolie auquel il est fait allusion : « Plût aux Dieux, aveugle richesse, que tu ne parusses *ni sur terre, ni sur mer, ni sur le continent*, et que tu habitasses le Tartare et les Achérons; car c'est de toi que viennent tous les maux des hommes. »

2. *Acharniens*, v. 513-539.

une accusation posthume. Car on la retrouve sous une autre forme dans l'anecdote d'Alcibiade, qui, voyant son oncle soucieux et lui demandant le sujet de son inquiétude, lui conseilla de chercher non les moyens de rendre ses comptes, mais les moyens de ne pas les rendre : ce que fit Périclès en jetant Athènes dans une guerre interminable [1]. Je sais qu'un comique n'est pas tenu à l'impartialité, à l'exactitude, à la gravité d'un Thucydide; mais lorsqu'on est Aristophane, je veux dire un poète de génie, lorsque, de plus, on fait profession de n'attaquer par le ridicule que le faux et le mauvais, on devrait y regarder à deux fois avant de calomnier son pays. Malheureusement, notre comique était trop de son parti pour ne pas verser l'odieux et le ridicule sur ses adversaires politiques, et tous les moyens lui paraissaient bons pour cela. Après avoir diffamé en passant Périclès qui était mort, il conspue Lamachos, un des plus honnêtes officiers de la république et à qui l'on ne pouvait reprocher que la condition peu fortunée et peut-être peu relevée de ses parents. Il le fait traiter par son Dicæopolis (bon citoyen) comme le dernier des faquins et des intrigants, sauf à le nommer plus tard le héros Lamachos. « Oser parler ainsi, toi qui n'es qu'un mendiant, à un stratège? — Moi, un mendiant? — Et qui es-tu? — Qui? Un bon citoyen sans ambition, faisant le service depuis que dure la guerre, tandis que toi, depuis que dure la guerre, tu es un général à gages. — C'est qu'ils m'ont élu par leurs suffrages. — Oui, trois morveux infâmes. C'est en haine

1. On peut voir par Thucydide ce que pèse cette anecdote. Outre les trois grands discours en style direct qu'il met dans la bouche de Périclès, il en est plusieurs autres indirects dans lesquels Périclès explique sa politique et les ressources de la république. On voit là combien peu il redoutait de rendre compte de son administration financière.

de ces désordres que j'ai conclu une trêve, parce que je voyais des hommes en cheveux blancs sous les drapeaux, tandis que les jeunes gens, semblables à toi, pour échapper aux fatigues du service, vont en Thrace ou auprès de Charès ou en Chaonie..., comme ambassadeurs à trois drachmes par jour. — C'est qu'ils ont été élus pour cela. — Mais pourquoi recevez-vous toujours une solde sous un prétexte ou sous un autre, tandis qu'aucun de ceux-ci [1] n'en reçoit? Je te le demande, Mariladès, toi qui as blanchi sous le harnais, as-tu jamais été envoyé en ambassade? Il dit que non. Et pourtant il est un citoyen sage et laborieux. Et vous, Dracyllos, Euphoridès, Prinidès, y a-t-il un de vous qui ait visité les Chaones ou Ecbatane? Ils disent que non [2]. Mais vous les avez visités, vous, et le fils de Cœsyra, et toi, Lamachos, vous à qui jadis, à cause de votre écot que vous ne payiez pas, et de vos dettes, tous vos amis ont dit, comme font d'habitude ceux qui jettent par la fenêtre l'eau dont ils ont lavé leurs pieds : retirez-vous [3]. » Voilà le respect des lois, des votes réguliers et des magistrats populaires, que professaient Aristophane et les hommes du parti oligarchique. Si de pareilles imputations n'ont pas eu tous les mauvais effets qu'elles pouvaient avoir, on ne doit l'attribuer qu'au bon sens du peuple, de cette démocratie tant décriée. Mais peut-on dire que ces criailleries incessantes n'aient pas rendu plus molle et plus incertaine la conduite de la guerre?

1. Les gens du chœur ou même la foule des spectateurs.
2. Toujours ce déplorable ressort de l'envie. Si Mariladès et les autres n'ont point touché d'émoluments de la république, c'est qu'ils étaient incapables d'être généraux ou ambassadeurs : réponse très simple, mais qui ne détruit pas les effets de l'envie mise en jeu. L'envie, il faut bien le dire, est le fléau des républiques, et tous les pamphlétaires le savent bien.
3. *Acharniens*, v. 593-617.

Enfin, dit Schlegel, on voit toujours Aristophane recommander la simplicité et la sévérité des mœurs antiques. Je crois que Schlegel a rêvé cela comme tant d'autres choses. Singulière sévérité et simplicité des mœurs antiques, par exemple, que ce conseil de Bdélycléon au peuple! « Considère donc comme tu es tenu à l'étroit par ces hommes qui font toujours semblant d'aimer le peuple, lorsqu'il serait si facile d'enrichir tous les citoyens. Toi qui commandes à tant de villes depuis le Pont jusqu'à la Sardaigne, tu ne jouis que de la mince portion qu'on t'attribue pour salaire. Et ce peu, ils ne te le versent que goutte à goutte, comme de l'huile qui tombe d'un morceau de laine, uniquement pour t'empêcher de mourir; car ils veulent que tu sois pauvre, et la raison pour laquelle ils le veulent, je vais te l'expliquer : c'est pour que tu connaisses celui qui te nourrit, et que, lorsqu'il t'agacera et te poussera contre ses ennemis, tu t'élances furieusement sur eux. Mais, si ces amis du peuple voulaient lui fournir une honnête subsistance, rien ne serait plus facile. Il y a mille villes qui nous payent aujourd'hui tribut. Qu'on ordonne à chacune d'elles de nourrir vingt hommes, et vingt mille citoyens vivront dans toute espèce de délices, couronnés de fleurs, se repaissant de chair de lièvre et du lait le plus pur [1]. Aujourd'hui, comme gens qui font la cueillette des olives, vous suivez pas à pas celui qui vous distribue votre maigre salaire [2]. »

Et l'on nous donne Aristophane pour le soutien de la morale publique et pour le défenseur de l'intérêt des villes alliées, indignement pillées par la rapacité des déma-

1. M. à m. du premier lait et d'aliments préparés avec le premier lait.
2. *Guêpes*, v. 698-712.

gogues et pour la satisfaction des appétits du peuple! Aristophane ne me paraît pas d'un meilleur conseil ni d'une morale plus sévère dans sa plaisante peinture du bon citoyen ou de Dicæopolis, concluant en son propre et privé nom une trêve de trente ans avec l'ennemi, faisant bombance au milieu de la disette générale, et, pour employer des expressions honnêtes, s'ébattant publiquement avec deux filles, tandis que Lamachos, qui a la sottise de s'exposer pour la république, revient estropié et geignant des horions qu'il a reçus. Morale et politique de comédie, je le veux bien; mais alors qu'on cesse de parler du théâtre d'Aristophane comme d'une école de mœurs sévères, de profonde politique et de patriotisme. Je ne voudrais pas médire d'Aristophane, qui a tant médit des autres; mais je ne puis lire sa bouffonnerie de Dicæopolis sans penser que ce bon citoyen agit exactement comme le parti oligarchique avait tenté de le faire du vivant et au nom de Cimon, mais sans l'aveu de ce grand homme, et comme il le fera plus tard, d'abord après la funeste issue de l'expédition de Sicile, ensuite après la défaite d'Ægos-Potamos, lorsque Lysandre vint bloquer par mer Athènes, déjà assiégée du côté de la terre par l'armée de Décélie. Les bouffonneries d'Aristophane pourraient donc bien n'avoir pas été aussi innocentes qu'elles paraissent; mais, encore une fois, quoique, de toute la troupe des comiques d'alors, il soit peut-être celui qui a le plus servi les rancunes et les déplorables aspirations du parti oligarchique, je n'entends pas le faire complice de toutes les mauvaises pensées de ce parti. Il n'eut pas, d'ailleurs, à se réjouir de le voir triompher momentanément, s'il est vrai que les Quatre-Cents et puis les Trente renouvelèrent les lois répressives contre la licence de la

comédie [1]. On voudrait être assuré qu'Aristophane, enfin éclairé par les excès de son parti et par l'expérience, revint à de meilleurs sentiments à l'égard de la démocratie, qui lui rendit la liberté de parler de toutes choses et de tous. Mais, à part une mention honorable et assez sèche de Thrasybule, le restaurateur de la constitution, *l'Assemblée des femmes*, qui est de 392, ne montre pas qu'il fût mieux disposé alors pour le peuple et pour ses chefs, et de plus contient ce passage piquant, que l'on peut considérer comme la profession de foi *in extremis* de cet incorrigible conservateur *quand même*. « Et maintenant, fait-il dire à Praxagora, l'éloquente meneuse de tout le complot qui doit mettre le pouvoir aux mains des femmes, je vais montrer que les femmes valent mieux que les hommes, quant aux mœurs. D'abord toutes lavent les étoffes de laine à l'eau chaude, selon l'antique manière, et vous ne les verrez jamais essayer de téméraires nouveautés. Or la république des Athéniens, en se conformant à cette méthode, n'y trouverait-elle pas son salut, si elle renonçait à la manie de faire toujours, dans sa vaine curiosité, quelque chose de nouveau ? Elles cuisinent assises comme devant; elles portent les fardeaux sur leur tête comme devant; elles célèbrent les thesmophories comme devant; elles font enrager leurs maris comme devant; elles reçoivent des galants chez elles comme devant; elles se font des friandises en cachette comme devant; elles aiment le vin pur comme devant;

1. Cette loi des Quatre-Cents et des Trente n'est rien moins que certaine. Elle était, d'ailleurs, inutile. Le régime de terreur imposé à Athènes par ces scélérats était plus que suffisant pour faire taire la comédie et, s'il eût duré, pour la tuer. Nous ignorons s'il y eut des représentations comiques et, par conséquent, ce qu'elles purent être sous leur courte domination.

elles se complaisent aux jeux de l'amour comme devant[1]. »

En un mot, c'est parce qu'elles font toutes choses comme devant, qu'elles sont dignes de gouverner la république. Le *ci-devant* ou le *more majorum* reste toujours pour Aristophane la règle suprême et l'idéal de la politique. A la fin de sa carrière, comme au commencement et au milieu, il est et demeure ce conservateur entêté, pour qui tout ce qui est nouveau, excepté les vers de Sophocle et les siens, ne mérite qu'anathème et dérision. La rhétorique proscrite! Elle fait des démagogues. La musique nouvelle proscrite! En changeant les modes anciens et consacrés, elle remue les fondements de l'éducation et de l'État. La tragédie tout humaine d'Euripide proscrite! Elle énerve les caractères et corrompt les mœurs. La philosophie de Socrate proscrite comme la sophistique! Elle ne peut produire que des bavards, des esprits indociles et des athées. Aux comiques seuls appartient le privilège de faire des leçons à tout le monde et de se moquer un peu de la religion. S'ils frappent sur le ventre à Hercule ou à Bacchus comme à Cléon, ce sont familiarités qui ne tirent pas à conséquence, la liberté et la folie des Dionysiaques couvrant tout, rendant tout innocent. N'est-ce pas, d'ailleurs, un privilège qu'Aristophane a reçu de ses devanciers, et ceux-ci des bacchants et des bacchantes qui ont ri et fait la cabriole à la fête du Dieu, de temps immémorial?

L'opposition à outrance, sans autre principe que le mépris de la démocratie et du présent, voilà l'inspiration de la comédie aristophanesque, qui est un pamphlet avant

1. *L'Assemblée des femmes*, v. 215-228.

d'être une œuvre dramatique, et que quelques critiques anciens avaient justement définie « une rhétorique versifiée ou soumise à la mesure [1] ». C'est ce que M. Croiset, dans une thèse latine *de Personis apud Aristophanem*, a finement développé ou plutôt retrouvé; car il ne paraît pas avoir connu le texte des anciens critiques que je viens de rappeler. Ce qui fait, selon lui, l'unité des comédies d'Aristophane, c'est une *thèse* à expliquer, à démontrer. Dans *les Acharniens*, dans *la Paix*, dans *Lysistrate*, le poète démontre à sa manière et plaisamment les inconvénients de la guerre et les avantages de la paix; dans *les Chevaliers*, la sottise irrémédiable de la démocratie, où c'est une nécessité qu'à un gredin succède un gredin pire que le premier; dans *les Guêpes*, la misère et la servitude du peuple qui, parce qu'il est le maître des jugements et reçoit un mince salaire pour siéger dans les tribunaux, se croit tout-puissant et au comble de la félicité; dans *les Nuées*, dans *les Fêtes de Cérès*, dans *les Grenouilles*, le danger de la philosophie des sophistes ou de la poésie d'Euripide, qui ne sont qu'un vain cliquetis de mots propres à jeter et à entretenir dans les esprits la fainéantise, l'indolence, le goût de la chicane et l'habitude de la dispute; dans *les Femmes à l'Assemblée*, la vanité de la plupart des réformes qu'on imagine pour les États; dans le *Ploutos*, la sagesse secrète qui préside à

1. C'est ce que dit moins fortement Quintilien : « Et après Homère, qu'il faut toujours mettre hors de ligne, comme son Achille, je ne sais s'il y a rien qui ait plus d'analogie avec les orateurs ou qui soit plus propre à en former. » (Antiqua comœdia, cum sinceram illam sermonis attici gratiam prope sola retinet, tum *facundissimæ* libertatis, et si est insectandis vitiis præcipua, plurimum tamen virium etiam in cæteris partibus habet; nam grandis et elegans et venusta; et nescio an nulla, post Homerum tamen quem, ut Achillem, semper excipi par est, aut *similior sit oratoribus* aut *ad oratores faciendos aptior*.) Liv. X, ch. I.

la distribution, en apparence si aveugle et si injuste, des richesses parmi les hommes; dans *les Oiseaux* enfin, la pièce la plus fantastique d'Aristophane, le bonheur d'une vie qui n'est pas enchaînée par les mille règlements et prohibitions si en faveur à Athènes [1]. Aussi, dans toutes ses comédies ou à peu près dans toutes, y a-t-il une scène capitale, et par l'étendue, et par la gravité, et par la place qu'elle occupe, dans laquelle deux personnages discutent plus particulièrement la thèse ou la question qui fait l'objet de la pièce. Et pour ne pas citer tous les dialogues de ce genre, rappelons seulement celui du Juste et de l'Injuste dans *les Nuées*, celui de Chrémyle et de la Pauvreté dans le *Ploutos*, celui d'Eschyle et d'Euripide dans *les Grenouilles*. La comédie aristophanesque ou l'Ancienne Comédie n'est donc pas une comédie de caractère ou de mœurs (ἠθικὴ), mais une comédie militante ou de combat (ἀγωνιστικὴ); ou, si on l'aime mieux, pour revenir à la définition des rhéteurs anciens, c'est un art oratoire soumis à la mesure de la versification (..... τινὲς καὶ ῥητορικὴν ἔμμετρον τὴν κωμῳδίαν ἐκάλεσαν).

Nous voilà loin des idées de Schlegel, qui ont fait une si belle fortune en Allemagne et même en France. Selon ce critique plein d'humeur et de fantaisie, l'Ancienne Comédie est la comédie même; elle est ce qu'il y a de plus opposé au tragique et ce qu'il y a, par conséquent, de plus complètement gai. Or la gaieté ne peut exister dans sa plénitude que lorsque tout but est écarté, ainsi que toute entrave abolie. La comédie se résigne donc de bonne grâce à l'anarchie plutôt que d'enchaîner l'imagination

1. Je ne crois pas que ce soit là la thèse des *Oiseaux*. Mais il n'importe pour le moment. J'explique la pensée de M. Croiset, qui est au fond très juste.

du poète relativement aux desseins et à la conduite qu'il prête à ses personnages, aussi bien qu'à l'égard des pensées isolées, des allusions du moment et des saillies imprévues [1]. L'idéal comique est la suprématie dans l'homme de la partie animale sur la partie intelligente [2]. Comme la tragédie aime l'unité, la comédie vit et se plaît dans le chaos; elle aime la variété, les bigarrures, les contrastes, même les contradictions, et s'amuse à réunir ce qu'il y a de plus extraordinaire, de plus inouï, l'impossible même avec les localités les plus connues et les usages les plus familiers de la vie de tous les jours. Enfin, l'Ancienne Comédie est un jeu fantastique, une vision aérienne et riante qui finit par se résoudre à rien et ne laisse aucune trace d'elle-même que le sens qu'elle renfermait [3].

Mais cette théorie de la comédie ou du fantastique, qui a tourné tant de têtes allemandes et leur a fait débiter tant de sottises à peine intelligibles, est plutôt la théorie de la folie que de la gaieté. Il n'y a qu'une seule chose parfaitement exacte dans tout ce que Schlegel dit en général de l'Ancienne Comédie, c'est que ceux qui regardent la Comédie Nouvelle ou celle de Ménandre comme l'espèce pure et originale, oublient l'Ancienne Comédie ou ne la considèrent que comme le commencement informe d'un

1. Ce membre de phrase n'est pas d'une expression très nette. Schlegel veut parler sans doute de ces innombrables personnalités et injures qui viennent tout à coup et de la façon la plus inattendue interrompre la pensée des personnages ou quelque passage d'un beau mouvement lyrique. Mais là Aristophane fait plutôt œuvre de satirique que de poète dramatique et comique.

2. Voilà une étrange définition. Ce n'est pas la suprématie de la bête sur l'homme, mais l'opposition, la contradiction de l'un et de l'autre, qui peut être comique. Dans tous les cas, cette contradiction est loin d'être tout le comique et l'idéal du comique.

3. Je ne comprends pas du tout. C'est peut-être une ineptie du traducteur.

art encore grossier, tandis qu'elle a sa grâce et sa perfection propres et qu'elle forme comme une espèce à part et indépendante. Mais Schlegel tombe à son tour dans la même faute que les critiques qu'il redresse si justement, lorsqu'il veut que la comédie de Ménandre, qui deviendra celle de Plaute et de Térence, puis celle de Molière et de tous les peuples civilisés, ne soit qu'une forme affaiblie et dégénérée, qu'une modification subalterne de l'Ancienne Comédie, laquelle devient ainsi la seule vraie comédie ou la comédie par excellence.

N'en déplaise à Schlegel et à ceux qui ont plus ou moins donné dans ses fantaisies, la comédie aristophanesque a un but très précis, très déterminé, aussi déterminé et aussi précis que celui d'un discours ou d'une démonstration oratoire, et elle le poursuit invariablement et avec une logique qui lui est propre, à travers les divagations apparentes et les fantaisies les plus étranges et les plus folles. Et cela était une nécessité du moment que, par suite des circonstances où elle se développa, elle était amenée à produire sur la scène les passions et les intérêts de la politique, et à devenir l'écho de l'agora, la contre-partie de la tribune. Aussi se donne-t-elle sans cesse elle-même pour sérieuse et ridicule à la fois (σπουδαία καὶ γελοία). « O Cérès, reine des orgies saintes, s'écrie le chœur dans *les Grenouilles*, sois-nous présente et veille sur ton chœur; donne-moi de me jouer et de danser et de dire beaucoup de choses plaisantes, beaucoup de choses sérieuses [1]. » Et le poète, dans *l'Assemblée des femmes*, demande qu'on le juge sur l'un et l'autre de ces talents : « Je veux vous donner un petit avertissement, dit-il, en

1. *Grenouilles*, v. 334-390.

demandant aux sages de me juger sur les choses sages que j'ai dites, et à ceux qui aiment à rire, de me juger sur le rire que mes plaisanteries ont excité [1]. » Mais comment ces deux choses, le sérieux et le plaisant, naissent-elles l'une de l'autre, de manière que le ridicule, poussé jusqu'au burlesque et au bouffon, ne soit que l'expression et l'enveloppe de cette chose sérieuse jusqu'au morose, la démonstration d'une thèse politique, sociale, philosophique ou littéraire? L'auteur comique, officiant en quelque sorte de Bacchus, sans jamais oublier le but qu'il poursuivait comme polémiste, devait se souvenir aussi du lieu de la fête où il prenait la parole, et du public très mêlé auquel il s'adressait, et en qualité de poète faire appel, pour le besoin de la cause qui lui était chère, non à la raison, qui n'était guère de mise en pareille occurrence et avec de tels auditeurs, mais à l'imagination, cette folle du logis, la vraie reine de l'orgie de Bacchus. Or l'imagination se produit chez lui de deux manières : par l'abstraction et par l'hyperbole. Tout poète, sans doute, qui invente un idéal dans le beau ou dans le laid, dans le sérieux ou dans le comique, procède par abstraction. Ainsi, Tartufe est une abstraction à certains égards. Molière a écarté tous les traits accidentels ou individuels de l'hypocrite, pour n'en conserver que les caractères les plus généraux, ce par quoi l'hypocrite n'est pas tel ou tel hypocrite, mais l'hypocrite même; puis il s'est efforcé de réaliser cette abstraction, en lui donnant un nom, un visage, une âme. On ne ferait pas autrement, si l'on voulait mettre en scène l'idéal d'un héros au lieu d'un coquin. Cette manière d'agrandir et d'idéaliser la

1. *Assemblée des femmes*, v. 1154-1157.

réalité pour la rendre plus saisissante n'est pas, en général, celle d'Aristophane ni, on peut le croire, des autres écrivains de l'Ancienne Comédie. Ils emploient une autre espèce d'abstraction, beaucoup plus fantastique, le plus souvent fondée sur des analogies purement imaginaires. Il semble, par exemple, que les pensées des songe-creux vont se perdre dans les airs ou dans les nues; les nuées deviendront des personnages et seront les seules divinités de Socrate et des philosophes. Les juges se servent de leur pouvoir judiciaire, comme d'un trait ou d'un aiguillon pour piquer, pour percer les accusés coupables et non coupables; les juges populaires ou les jurés ne sont pas moins irritables que les guêpes : et voilà le tribunal des héliastes transformé en un essaim de guêpes au long corsage que termine un aiguillon. Les hommes, avec leurs espérances toujours changeantes, sont comme des « oiseaux frétillants, voltigeant çà et là, insaisissables, ne posant nulle part [1] »; et le poète leur donne un bec et des ailes. Naturellement, ils habitent en l'air, à Néphélococcygie ou à Nubicoucouville, et, aussi imprévoyants qu'il appartenait à de véritables Athéniens, ils se croient assez protégés contre leurs ennemis par des murailles de vapeur. L'action ou l'intrigue, si ces mots sont de mise dans les comédies d'Aristophane, n'est elle-même fondée, la plupart du temps, que sur ces vues abstraites de l'esprit et ces fausses analogies de l'imagination. La démocratie est une constitution si mauvaise que le méchant ne peut être remplacé au pouvoir que par un pire que lui, et les chevaliers se débarrassent de Cléon,

1. Ἄνθρωπος ὄρνις ἀστάθμητος πετόμενος,
Ἀτέκμαρτος, οὐδὲν οὐδέποτ' ἐν ταὐτῷ μένων.
(*Oiseaux*, v. 169.)

le maudit corroyeur, en lui opposant un charcutier encore plus flagorneur, plus hâbleur, plus ignare et plus braillard, comme si le seul palliatif aux désordres de la constitution était de troquer un démagogue qui a toute l'audace du pouvoir contre un autre pire peut-être, mais chez qui la possession et l'habitude de l'autorité n'ont pas encore développé les vertus malfaisantes. Concevez la puissance de la femme sur l'homme animal, et celle de l'homme animal sur l'homme intelligent, et vous avez la donnée fondamentale de *Lysistrate*. La belle chose que les utopies : voyez plutôt *les Femmes à l'Assemblée;* déguisées avec de longues barbes, et avec les vêtements et les bâtons de leurs maris, les femmes se rendent au point du jour sur l'agora et se confèrent à elles-mêmes, par un vote en règle, le gouvernement : première utopie, les femmes à l'assemblée ou, comme nous dirions, formant le corps législatif. L'effet de cette belle révolution ne se fait pas attendre, et l'assemblée nouvelle décrète d'abord la communauté des biens : seconde utopie; puis la communauté des femmes : troisième utopie, couronnement des deux autres. Et le poète, au lieu de discuter ces deux décrets, les met aussitôt en action dans des scènes aussi piquantes que profondes. La comédie d'Aristophane n'est donc, le plus souvent, qu'une abstraction réalisée sous une forme bouffonne, ou la mise en action d'une allégorie dans un drame fantastique et burlesque.

Mais le burlesque et le bouffon tiennent à un autre procédé de l'imagination livrée à elle-même, je veux dire à l'hyperbole poussée jusqu'à ses dernières limites, et qui se traduit, dans la comédie, en caricatures. Caricatures des hommes : Cléon, Nicias, Démosthène, Lamachos, Euripide, Agathon, Socrate, même le grave et vénérable

Eschyle, celui qu'Aristophane respecte le plus et défigure le moins, ne sont pas des hommes, mais des masques. Personnages réels ou personnages imaginaires, tous sont outrés, grimaçants, et, par une conséquence fatale, manquent de vie, parce qu'ils manquent de vérité. Caricatures des actions et des choses : jamais altercation sur la place publique ne ressembla à celle du corroyeur et du charcutier, de Cléon et d'Agoracrite. C'est un feu croisé de gros mots, de vanteries, de flagorneries folles, auxquels le bon vieux Démos assiste, bouche béante, avec une bêtise qui n'était pas précisément le défaut du caractère athénien. Euripide, dans *les Fêtes de Cérès*, faisant la barbe à son beau-père Mnésiloque, l'épilant et l'accoutrant en femme, afin qu'il plaide sa cause auprès du sexe irrité de ses attaques et de ses irrévérences, puis paraissant lui-même dans le costume de Persée et faisant l'écho afin de répondre aux lamentations de Mnésiloque-Andromède, après avoir paru en Ménélas qui a retrouvé son Hélène en Égypte, et finalement jouant le personnage d'entremetteuse pour tromper, par la séduction, la vigilance du Scythe, auquel les femmes ont remis la garde de son beau-père : tout cela forme un tissu de scènes bouffonnes, qui sont la caricature et non la fidèle et vive représentation de la réalité.

Mais nous voilà en plein, dira-t-on, dans ce monde de la fantaisie qu'a décrit Schlegel; je l'avoue, mais nous ne sommes pas dans le monde de la fantaisie pure sans dessein et sans but. Le poète se laissait si peu emporter aux caprices et à la fougue d'une imagination sans frein qu'il lui arrivait parfois d'avertir ses auditeurs qu'il leur disait ou leur mettait sous les yeux des choses bien étranges. Au moment, par exemple, où la dispute littéraire d'Es-

chyle et d'Euripide pouvait commencer à paraître un peu longue et où, pour réveiller les esprits, Aristophane fait apporter sur la scène des balances où vont être pesés les vers des deux poètes, Bacchus et le chœur ne laissent pas ignorer aux spectateurs ce que cette idée a de saugrenu et de plaisant : « Approchez, dit Bacchus aux deux adversaires, puisque je dois aujourd'hui peser la poésie, comme le marchand son fromage. — Ingénieux sont les sages, reprend le chœur ; car ce prodige nouveau, étrange, quel autre l'aurait imaginé? Oui, par Jupiter, si je l'avais entendu dire à quelque personne de la foule, je ne l'aurais pas crue, mais j'aurais pensé qu'elle niaisait [1]. » Et vers la fin des *Oiseaux*, nous lisons ce vers significatif qui pourrait s'appliquer à toutes les pièces d'Aristophane, en tant que drames : « En vérité, tout cela me semble de purs mensonges [2]. »

C'est que toutes les folies d'Aristophane étaient raisonnées, ou plutôt étaient des raisonnements allant à la conclusion politique, philosophique ou littéraire qu'il avait dans l'esprit et qu'il voulait faire pénétrer dans celui des spectateurs. Que se propose-t-il, par exemple, dans *les Grenouilles?* De montrer qu'Euripide ne vaut pas Eschyle, l'art nouveau l'art ancien. Mais, pour prouver que deux choses sont égales ou inégales, il faut une commune mesure, mesure de longueur, mesure de capacité, mesure de pesanteur; cette dernière surtout s'applique métaphoriquement aux objets qui ne tombent pas sous les sens et

1. .....τέρας
Νεοχμὸν, ἀτοπίας πλέον.....
ὠόμην ἂν
Ἀυτὸν ἀυτὰ ληρεῖν.
(*Grenouilles*, v. 1365-1377.)

2. Ἴσα γὰρ ἀληθῶς φαίνεταί μοι ψεύδεσιν. (*Oiseaux*, v. 1167.)

que l'on compare. Si un poète *emporte la balance*, lorsqu'on le compare à un autre poète, c'est qu'il a plus de poids, par conséquent, de talent. Et voilà Bacchus armé d'une balance dans les plateaux de laquelle Eschyle et Euripide mettent chacun le meilleur de leurs vers. Hélas! Euripide pourrait y mettre tous ses ouvrages, plus les livres dont il extrait « le jus de ses petites sentences », avec sa personne, sa femme, ses enfants, et Céphisophon par-dessus le marché : deux vers d'Eschyle suffiraient pour lever le tout [1]. Si le spectateur n'emporte pas dans son esprit la conclusion que le poète y veut inculquer, c'est qu'il est ou le dernier des lourdauds ou le plus enragé des euripidomanes. Aristophane veut-il prouver que la poésie d'Euripide est à la fois vaine et irréligieuse, il prête au tragique cette bizarre invocation digne de la religion nouvelle qu'il l'accuse de professer : « Æther, ma patrie, et vous, Volubilité de la langue, Finesse de l'esprit, Narines au flair délicat, donnez-moi de convaincre d'erreur le discours que je vais attaquer [2]. » Veut-il faire saisir à la fois l'orgueil et l'inanité de la pensée de Socrate, il le juche entre ciel et terre, dans un panier qui lui sert de *phrontistère* ou de *pensoir* [3]. Toutes ces folies, plus ou moins bizarres et burlesques, sont toujours réglées par le raisonnement, et vont très logiquement au but que l'auteur se propose. A cet égard, il n'y a rien de moins capricieux et de moins fantaisiste que la poésie d'Aristophane et, en général, on peut le supposer, que celle des auteurs de l'Ancienne Comédie.

Le raisonnement préside à la conception des person-

1. *Grenouilles*, v. 1381-1410.
2. *Ibid.*, v. 892-894.
3. *Nuées*, v. 218-225.

nages et à celle du drame entier plus rigoureusement encore qu'à celle des détails. Qu'on se rappelle le mot de Pascal qui ne veut pas avoir affaire à un mathématicien, de peur qu'il ne le prenne pour un argument. Aristophane, sans être mathématicien, mais par cela même que son imagination est très raisonneuse et ses apparentes extravagances très raisonnées, prend en effet ses personnages pour des arguments et il les traite comme tels. Il les façonne, les travestit et les défigure au gré de la thèse qu'il veut démontrer. Lamachos, autant qu'on peut en juger par Thucydide, qui donne peu de détails intimes sur les hommes et qui se contente d'exposer leurs actions publiques, était un général habile et énergique, qui servait son pays simplement et sans jactance; il devient, dans *les Acharniens*, un glorieux et un bravache, traînant majestueusement et bruyamment son grand sabre, et ne parlant que de sa lance, que de son casque, que de son bouclier à la tête de Gorgone [1]. Mais il fallait cela pour opposer le guerrier au pacifique, la sottise de la guerre au bonheur raisonnable de la paix. Rien de plus faux, je crois, si l'on ne regarde que les faits, mais aussi rien de plus plaisant et de plus conforme à l'idée que veut faire triompher le poète, que cette antithèse de Lamachos et de Dicæopolis : « Esclave, décroche ma lance et apporte-la-moi. — Esclave, esclave, retire le boudin du feu et apporte-le-moi. — Allons, que j'ôte ma lance de son étui. — Tiens, tiens ferme, esclave, que je retire la broche... — Donne-moi mon vaste bouclier rond, illustré de la tête de la Gorgone. — Et moi, ce gâteau rond, illustré d'un fromage [2]... » Ce contraste se développe encore pendant

1. *Acharniens*, v. 566-575.
2. *Ibid.*, v. 1118-1125.

une vingtaine de vers avec une verve étourdissante. Puis l'un s'en va combattre et l'autre banqueter, tandis que le chœur tire la conclusion : « Bien du plaisir à tous les deux, dans vos expéditions qui ne se ressemblent guère. L'un va boire couronné de fleurs, avec une belle fille à ses côtés, qui le caresse; l'autre va geler et se morfondre à monter la garde pendant la nuit [1]. » Enfin, pour achever l'opposition, Aristophane, poussant les choses jusqu'au bout, en même temps qu'il expose les gaietés de Dicæopolis ivre et chantant, se plaît à faire entendre les plaintes de Lamachos, qu'on rapporte blessé et qui gémit et se lamente comme une femme ou comme un enfant : les braveries ne sont plus de saison, lorsqu'on a le pied rompu d'une chute, ou la poitrine crevée d'un coup d'épée.

L'entrée de Cléon dans *les Chevaliers* est magnifique et semble promettre la forte peinture d'un sycophante au service des appétits populaires. Mais ce caractère, qui s'annonçait si bien par ses premières paroles, tourne aussitôt à la charge, et Cléon, au lieu d'être un personnage réel, n'est plus qu'une marionnette que le poète fait mouvoir et grimacer à son gré pour le rendre odieux et ridicule. Est-ce lui ou le poète qui dit : « O vieillards héliastes, *confrérie des trois oboles*, que je nourris en hurlant à tort et à travers, secourez-moi [2] »? Est-ce qu'un coquin, si effronté qu'on le suppose, crierait devant des témoins qui sont ses ennemis : « J'avoue que je suis un voleur; conviens-tu que tu en es un autre [3] »? Le démagogue, le plus servilement populaire, dirait-il, en

1. *Acharniens*, 1143-1149.
2. *Chevaliers*, 255-257.
3. *Ibid.*, 296.

face du peuple qu'il veut tromper, à un rival de popularité et de bassesse : « Oh! tu ne me vaincras pas en flagornerie [1] »? Cléon, à supposer qu'il eût été effectivement corroyeur, se souvenait-il tellement de son premier métier, que tous ses discours sentissent le cuir? Et ces métaphores de « *complots ressemelés* [2], *je te tannerai la peau* [3] et autres semblables qui reviennent sans cesse dans ses propos, sont-elles du personnage ou du pamphlétaire dramatique?

Prenez Euripide, prenez Socrate; ils ne sont pas moins faux et moins fantastiques que Cléon. Mais si Cléon, Socrate, Euripide, Lamachos, Agathon, en un mot tous les personnages réels ou fictifs mis en scène par Aristophane, ne sont au point de vue dramatique que des pantins qui gesticulent, grimacent et gambadent, et qui, agités d'un mouvement factice et tout extérieur, obéissent au fil que le poète tient dans sa main et non aux lois de la nature, ils sont parfaitement appropriés à la fin que poursuit le pamphlétaire en les traînant sur le théâtre. Types grotesques d'une classe d'hommes, ils entrent en quelque sorte comme arguments dans la thèse qu'il s'est proposé de démontrer. Par leurs masques, par leur accoutrement, par leurs actions, par leurs paroles, ils prouvent : Cléon, que la démocratie est le régime des gredins impudents; Socrate, que la philosophie n'est qu'une sophistique, mère de tous les désordres et de tous les vices; Euripide, que la fausse poésie est un fléau pour les mœurs publiques. Ne leur demandez pas d'être vrais, naturels, vivants; comme types abstraits ou comme sim-

1. *Chevaliers*, 890.
2. *Ibid.*, 314.
3. *Ibid.*, 290.

ples concepts de l'esprit ou de la fantaisie, ils se plient plus commodément au but du poète politique. Ne leur demandez pas de ne pas se prendre eux-mêmes, contre toute vraisemblance, pour plastron de leurs ironies et de leurs bouffonneries; pourvu qu'ils se montrent bien odieux et bien ridicules, et qu'ils fassent rire de la cause qu'ils représentent et que le poète attaque, ils ont joué leur rôle, et l'auteur a fait son œuvre, qui est bien plus satirique que comique. Ne leur demandez pas davantage d'être conséquents avec eux-mêmes; à quoi bon? Cela pourrait faire tort à la conclusion politique de la comédie. Si le bon vieux Démos était nécessairement un imbécile, jouet prédestiné des corroyeurs et des charcutiers hâbleurs, il ne pourrait être ramené à cet heureux temps où il ne prenait ses chefs que parmi les Eupatrides. Sa duperie se changera à la fin en rouerie machiavélique [1]. L'auteur comique d'ailleurs, en vrai orateur qu'il était, ne devait-il pas caresser par quelque endroit ce public qu'il flagellait avec une liberté si outrageuse, et panser d'une main les blessures qu'il faisait de l'autre à l'amour-propre? Si Philocléon dans *les Guêpes* est d'abord tout juge, puis tout vaurien, cela n'est-il pas conséquent à cette idée que la pire misère est de se croire souverain parce qu'on fait le mal, et que, somme toute, il vaut encore mieux être un vaurien qui s'amuse, qu'un justicier et, qu'on me passe ce barbarisme, un condamnateur de profession qui, gueux et misérable avec ses trois oboles, n'a de plaisir que dans le mal d'autrui?

1. Il dit comme Tibère et comme Vespasien : « Je les observe, tandis qu'ils volent, faisant semblant de ne pas voir, en sorte que tout ce qu'ils ont volé, je les force de le vomir en leur enfonçant un bon jugement dans la gorge. »

Je ne m'arrêterai pas à montrer que l'action, s'il y en a une dans les comédies d'Aristophane, est conçue dans les mêmes vues que les caractères; je veux dire que, dans son étrangeté fantastique, elle a pour but principal de rendre sensible telle ou telle démonstration politique, philosophique ou littéraire. Mais le poète tient encore moins compte, si c'est possible, de la réalité et de ses conditions dans cette partie de son œuvre que dans les caractères. Sans doute, l'Ancienne Comédie représente, jusqu'à un certain point, la vie humaine et des personnages humains avec leurs vices et leurs défauts; et l'on pourrait même croire qu'elle se tient plus près de la vérité que la Comédie Nouvelle, puisqu'elle ne vit que d'actualités et qu'elle ne craint pas de mettre en scène des personnes vivantes; mais elle transporte cette réalité dans un monde où s'efface toute démarcation entre le vraisemblable et l'invraisemblable, entre le possible et l'impossible. Là, toutes les conditions de la vie sont renversées ou plutôt supprimées, et l'on ne peut poser au poète les questions *où*, *quand*, *pourquoi*, *comment*, *par quels moyens* [1]? Ces questions sont bonnes, quand il s'agit du monde tel qu'il est; elles n'ont plus de sens pour le monde purement imaginaire, ou pour le monde renversé, où se joue la fantaisie d'Aristophane. L'action des *Oiseaux* se passe entre ciel et terre, dans les régions vaporeuses de l'air où la ville de Néphélococcygie est suspendue on ne sait comment; celle des *Grenouilles* voyage avec Bacchus, et, partie d'Athènes ou des environs, se fixe définitivement aux enfers; celle de *la Paix* est on ne sait où, à Athènes, dans les airs, aux portes de

1. Quis, quid, ubi, quibus auxiliis, cur, quomodo, quando?

l'Olympe, aux champs enfin, où Trygée épouse Opora [1]. Même les pièces dont l'action se passe dans Athènes n'ont pas l'air d'appartenir au monde réel; ici paraît un chœur de guêpes avec un long aiguillon dont « elles vous piquent en dansant et en criant et qu'elles dardent, comme une étincelle »; là, un chœur de nuées habillées en femmes. Le chœur est-il composé de personnages humains : l'action est tellement folle qu'elle ne semble pas être davantage de ce monde sublunaire, où la folie pourtant ne manque pas. Dans quel pays un simple particulier pourrait-il faire sa paix avec l'ennemi et jouir des biens de la paix, tandis que la guerre embrase tout autour de lui? Il n'y a rien d'impossible ni même d'invraisemblable à ce que des femmes conspirent dans une fête qui leur est particulière, la perte d'un homme qui ne cesse de les insulter de ses épigrammes et de ses satires; mais les ruses qu'emploient Euripide et son beau-père pour parer ce coup sont tellement extravagantes et burlesques, que l'on ne se sent pas moins dépaysé que si la scène était aux enfers, à Néphélococcygie ou dans les intermondes rêvés par les philosophes. L'Ancienne Comédie se moquait donc de l'illusion dramatique autant que la recherchera la Comédie Nouvelle.

Il résulte de là une conséquence à peu près inévitable, c'est que, toute vraisemblance étant écartée, les hommes étant réduits à l'état de marionnettes, et leurs actions à l'état de caricatures bouffonnes et impossibles, il ne reste plus au poète de moyens et de ressorts pour constituer

1. Il fallait que nos théoriciens du XVIIe siècle, qui ne juraient que par Aristote ou plutôt par Heinsius, tinssent bien peu de compte d'Aristophane pour parler d'unité d'action, de lieu et de temps, au sujet de la comédie.

une action véritable, qui ait un commencement, un milieu et une fin, un nœud, des péripéties et un dénouement. Destinée à représenter grotesquement une idée abstraite, l'action est aussi immobile que le masque des personnages; elle se réduit en général à une scène extrêmement frappante; après quoi, si on la considère selon les règles habituelles de l'art dramatique, elle semble languir malgré l'esprit et la verve plaisante du poète; et lorsque la pièce finit, on ne voit pas pourquoi elle finit, si ce n'est que le poète l'a ainsi voulu. Le chœur lui est alors d'un grand secours et lui sert de *Deus ex machina;* quand le poète comique s'est assez joué, le chœur coupe court à la plaisanterie en faisant quelques gambades et en entonnant une cantate sérieuse ou bouffonne, et la farce est jouée [1]. C'est ce dont Schlegel lui-même est forcé de convenir, malgré son enthousiasme pour l'art aristophanesque, malgré ses théories sur la fantaisie libre et sur le fantastique à toutes brides. « En général, écrit-il, l'Ancienne Comédie était exposée à se ralentir dans sa marche. Quand on commence par le merveilleux, quand on peint le monde renversé, les incidents les plus extraordinaires se présentent d'abord comme d'eux-mêmes; mais il est impossible que cette première vivacité se sou-

1. Cependant Aristophane fait dire au chœur, dans les derniers vers des *Guêpes :* « Mais dansez si bon vous semble, nous ne vous imiterons pas. Conduisez-nous promptement hors de la scène; jamais on n'a vu de comédie que le chœur terminât par des danses,

..... τοῦτο γὰρ οὐδείς πω πάρος δέδρακεν
Ὀρχούμενον ὅστις ἀπηλλαξεν χορὸν τρυγωδῶν. »

Sur quoi le scholiaste remarque que le chœur faisait son entrée, mais non sa sortie en dansant. Je n'examine pas si cette règle était absolue et si Aristophane ne l'a pas plus d'une fois enfreinte. Mais en la supposant absolue, elle ne serait pas contraire à mon assertion. Je ne dis pas que le chœur faisait sa sortie en chantant et en dansant, mais qu'il pouvait annoncer par un chant et une danse la fin de la pièce ou l'exodos.

tienne, et tout paraît faible en comparaison des coups décisifs qu'avait d'abord portés la fantaisie [1]. »

Le poète donc, ne pouvant fournir sa carrière, est obligé de recourir à des épisodes et à des personnages épisodiques qui concourent jusqu'à un certain point à l'idée principale de la pièce, mais qui n'en semblent que des dépendances accessoires qui ne développent pas l'action et qu'on pourrait supprimer sans trancher dans le vif. Les oiseaux, par exemple, ont bâti Néphélococcygie; aussitôt se présentent des intrus qui demandent à être inscrits citoyens de la ville nouvelle et que l'on exclut impitoyablement. C'est un pauvre hère de poète tout prêt à chanter avec enthousiasme la nouvelle cité, moyennant une tunique neuve et un manteau; c'est un devin, offrant à bon marché des oracles qui en prédisent la prospérité; c'est Méton, le géomètre, qui vient arpenter les brouillards et la capitale de la gent ailée; c'est un crieur de décrets qui tient boutique de fausses lois; c'est Cinésias, le poète dithyrambique, aux expressions vides et par delà les nues; c'est un délateur qui voudrait une bonne paire d'ailes pour pratiquer plus facilement son honnête métier en volant d'un lieu à un autre, etc. Retranchez ces scènes, d'ailleurs très spirituelles et très vives, et l'action de la comédie [2] gagnera plutôt que d'y perdre.

1. *Cours de Littérature dramatique*, leç. VII.

2. Quand cette action continue vraiment, comme dans *les Oiseaux*, après cette exhibition de personnages épisodiques. La plupart du temps, lorsque ces scènes se produisent, l'action est achevée; elles ne l'arrêtent donc pas; elles en prolongent les conséquences. Mais dans *les Oiseaux* ces scènes épisodiques arrêtent franchement l'action, qui ne se termine qu'au moment où la gent volatile obtient Basileia pour épouse de son conseiller et conducteur Pisthétairos. Toutes les scènes satiriques que le poète a mises entre le passage d'Iris par le domaine des oiseaux et l'ambassade envoyée par les Dieux, sont, au point de vue dramatique, complètement inutiles. L'action des *Oiseaux* gagnerait merveilleusement à

C'est ainsi encore qu'à la fin de *la Paix* nous voyons paraître le chresmologue ou devin Hiéroclès, qui voudrait bien prendre part aux festins de la paix, après avoir poussé à la guerre; puis le fabricant de faux, qui se réjouit, tandis que le marchand de panaches et les faiseurs de casques et de lances gémissent de toutes leurs forces; le fils de Lamachos, qui chante la guerre, et celui de Cléonyme, qui ne sait chanter que la lâcheté. On pourrait montrer le même procédé dans *les Acharniens*, dans *les Femmes à l'assemblée;* il fait les frais de la plus grande partie du *Ploutos*. A la place d'une action bien conduite nous avons des épisodes décousus; à la place d'une comédie qui marche et se développe, une comédie à tiroir; et c'était une nécessité du genre.

Mais était-ce une nécessité logique ou une simple fatalité, comme semble le dire Schlegel dans son explication? Si l'on ne voit que fantaisie dans l'Ancienne Comédie, comme sont trop portés à le faire les critiques depuis Schlegel, on doit rigoureusement arriver à cette conclusion, qui leur est pourtant si antipathique, que cette comédie, quelque esprit qu'on y dépensât, n'était qu'une forme primitive et la plus vulgaire de l'art; car une comédie à tiroir, suite de scènes décousues et qui ne s'engendrent pas les unes les autres, n'est qu'un embryon dramatique, si on la compare à la comédie fondée sur une fable suivie et bien déduite. Mais les pièces d'Aristophane ne sont rien moins que des fantaisies. Toutes, à part *les Oiseaux* peut-être, dont il n'est pas facile de saisir le sens

leur suppression, si cette action, comme j'espère l'établir, a pour but de mettre en lumière cette vérité que la conquête est funeste au peuple conquérant, qui travaille non pour lui-même, mais pour un tyran futur.

général, ont pour but de démontrer quelque vérité et de réfuter l'erreur opposée. Lorsqu'on les considère à ce point de vue, leur construction n'a plus rien qui étonne, ne présente plus rien que l'art le plus fin ne puisse avouer; car il ne suffit pas de mettre en lumière, par quelques scènes vives et piquantes, l'absurdité réelle ou apparente de la thèse que l'on attaque; il faut encore en faire sentir les conséquences funestes ou ridicules. C'est à cela que servent les scènes épisodiques par lesquelles se terminent plusieurs comédies d'Aristophane. Vous qui vous érigez en réformateurs radicaux de la société, vous vous figurez peut-être que tout irait bien mieux si toutes choses étaient communes à tous. Vous demandez la communauté des biens, méditez ce dialogue : « Apporter ses biens à la masse, quelle folie! Je n'ai pas si peu de sens. Non, non, je veux d'abord examiner et calculer à loisir. Je ne serai pas assez sot pour me dépouiller, si ce n'est à bon escient, du fruit de mes sueurs et de mes épargnes. Voyons comment les choses tourneront. Hé! l'ami, que signifie cet amas de meubles? Est-ce que tu déménages, ou vas-tu mettre en gage ton mobilier? — Non, mais, suivant la loi qui a été votée, je vais porter ces objets sur la place publique pour en faire don à l'État. — Ah bah? — Sans doute. — Ah! Jupiter sauveur, le malheureux! — Comment? — Comment? c'est bien clair. — Et ne faut-il pas obéir aux lois? — A quelles lois, mon pauvre ami? — A celles qui ont été votées. — Votées? Es-tu fou? — Je suis fou? — Oh! tu es l'imbécile par excellence. — Parce que j'exécute la loi? N'est-ce pas le premier devoir de l'honnête homme? — Dis plutôt du niais... Vraiment tu vas porter tout cela en commun? — Sans doute. — Quelle folie! Ne pas attendre ce que feront les autres, et

ensuite... — Eh bien! ensuite? — Attendre et remettre encore. — Pourquoi ? — Qu'il survienne un tremblement de terre ou un coup de foudre de mauvais augure, qu'une belette traverse la rue, et nul n'apportera plus rien, idiot. — Ce serait une belle affaire, si je ne trouvais plus de place où déposer cela. — Crains plutôt de ne pas le retrouver. Mais pour le déposer, sois tranquille, il y aura toujours de la place, fût-ce dans un mois. » Voilà un ennemi décidé de la communauté des biens, mais le héraut appelle les citoyens au repas commun : « Oui, j'irai, pourquoi tarder? La république l'ordonne. — Et où vas-tu, puisque tu n'as pas déposé ce que tu possèdes. — Au banquet. — Mais si les femmes ont du sens, elles exigeront d'abord que tu déposes ton bien. — Oh ! je le déposerai. — Quand? — Ce n'est pas moi qui tarderai. — Comment? — Il y en aura de moins pressés que moi. — En attendant, tu vas dîner. — Que faire? L'homme de sens doit prêter son concours à l'État [1]. »

Peut-on faire sentir d'une manière plus saisissante que les derniers au travail et au sacrifice pour le bien commun seront les premiers à user et abuser des bénéfices de la communauté? Vous songez aussi, grands législateurs qui portez barbe, à faire disparaître les abus et les incommodités du mariage en décrétant que les femmes seront communes. Mais prenez garde, il faudra, si vous voulez être équitables, ajouter à votre loi ce second article que les hommes seront communs à toutes les femmes. Si cela vous agrée, je vous conseille de lire dans Aristophane la scène où deux vieilles disputent un jeune homme à une fillette qui lui plaît; peut-être trouverez-

1. *L'Assemblée des femmes*, 728-875.

vous alors que le communisme n'est pas chose si charmante.

Les scènes épisodiques que Schlegel serait presque tenté de blâmer s'il en avait le courage, puisqu'elles lui paraissent relativement languissantes et froides, ne peuvent sembler telles que parce qu'on ne se dégage pas assez de nos habitudes dramatiques pour apprécier la comédie aristophanesque. Mais si l'on consent, avec les anciens, à voir dans cette comédie une variété poétique du genre oratoire, une ῥητορικὴ ἔμμετρος, elles reprennent toute leur valeur et elles paraissent ce qu'elles sont en effet, le complément naturel de cette comédie, la conclusion à la fois et la confirmation de ce pamphlet dramatique.

Je serai bref sur le chœur, non que je méconnaisse l'importance de cette partie singulière de la dramaturgie grecque. Historiquement, il en est même le principe et comme le *punctum saliens* d'où tout le reste s'est développé. Mais nous n'en pouvons suivre l'évolution et les métamorphoses dans la comédie, comme cela est, jusqu'à un certain point, possible dans la tragédie, parce qu'il nous reste trop peu de chose des devanciers d'Aristophane. Je prends donc le chœur comique tel qu'il paraît dans ce poète. Personnage collectif, il ne pouvait avoir plus de réalité et de consistance que les personnages individuels et devait être, comme eux et encore plus qu'eux, subordonné à la démonstration poursuivie par le poète, dont il exprime la pensée tout entière avec sa thèse et son antithèse. Aussi passe-t-il du oui au non, du blanc au noir, avec la plus étrange facilité. On voit quelque chose d'analogue dans le chœur tragique. Représentant de la foule, en même temps

qu'il est le porte-voix du poète, il exprime non seulement l'impression générale que celui-ci veut enfoncer dans les âmes des spectateurs, mais encore les pensées mobiles et les contradictions morales de la foule [1]. Mais le chœur comique est bien plus que le chœur tragique un être de raison, une entité purement fantastique, qui n'a d'être que dans l'imagination et par la volonté de l'auteur. Il passe donc tout d'une pièce de l'idée qu'il paraît d'abord représenter à l'idée diamétralement opposée, selon les besoins de la thèse qui fait l'objet principal de la comédie. Que sont, par exemple, les Nuées? Sont-elles des vapeurs réelles? Oui, « nuées éternelles, paraissons, élevons-nous des mugissants abîmes de l'Océan [2] ». Sont-elles des vapeurs purement métaphoriques? Oui, car « c'est elles qui font vivre une foule de charlatans, et les devins envoyés à Thurii [3], et les fameux médecins... et ceux qui tournent les vers dithyrambiques, et ces hâbleurs qui jettent de la poudre aux yeux en bavardant sur les choses célestes [4] ». Sont-elles déesses? Sans doute. Elles sont même les seules divinités et elles règnent avec le tourbillon qui a détrôné Jupiter. Elles parlent souvent dans ce sens et semblent se donner pour les divinités de la religion, dont Socrate est le grand pontife. Mais d'où vient que, le moment d'après, elles invoquent Jupiter comme le souverain des dieux, puis Poseidon, Phœbos, Artémis, Athéna et Dionysos? C'est qu'en réalité elles ne sont rien, mais deviennent tout ce qu'il plaît au poète. Aussi, dans la première partie de la pièce, vous croiriez

1. Cela est frappant dans le chœur de l'*Antigone* de Sophocle.
2. *Nuées*, v. 275-280.
3. Par exemple, le devin Lampon, qui conduisit la colonie envoyée à Thurii par les Athéniens.
4. *Nuées*, v. 331-334.

qu'elles conseillent très sérieusement à Strepsiade de se livrer à Socrate et à la sophistique, et d'apprendre l'argument de l'injuste, afin de gagner toutes les causes les plus contraires à la justice. Puis, elles font tout à coup volte-face, au moment décisif, quand le Juste et l'Injuste se disputent Phidippide, qui a enfin consenti à prendre la place de son père dans le pensoir des philosophes. « Qu'elle est belle, élevée, illustre, cette sagesse que tu pratiques! s'écrie le chœur après le discours du Juste. Quel doux parfum d'honnêteté exhalent tes paroles! Heureux les hommes d'autrefois, qui vivaient quand tu fus en honneur [1]! » On ne s'attendait guère à cette exclamation dans la bouche des Nuées, mères et divinités des sentences bien aiguisées, des raisonnnements captieux et de tous les charlatans qui ne vivent que de sophisme et de mensonge. Mais, dans tout le reste de la pièce, les Nuées ne tiennent plus d'autre langage. « Où mène la passion du mal? disent-elles de Strepsiade tout triomphant de l'habileté malsaine de son fils. Voilà un vieillard pervers qui veut frustrer ses créanciers; mais il ne peut manquer de lui arriver quelque aventure qui punira bientôt ce fourbe de ses honteux projets [2]. » Et lorsque, rossé par Phidippide, qui lui prouve en règle qu'il a droit de le battre, Strepsiade accuse les Nuées de son malheur : « Toi seul en es la cause, lui répondent-elles, parce que tu as suivi la voie du mal. — Que ne me le disiez-vous alors, au lieu d'exciter un pauvre vieillard ignorant? — Nous agissons toujours ainsi quand nous voyons un homme se passionner pour le mal; nous le

1. *Nuées*, v. 1024-1026.
2. *Ibid.*, v. 1303-1310.

frappons de quelque disgrâce, afin qu'il apprenne à craindre les dieux [1]. »

Même inconséquence, ou plutôt même inconsistance dans le chœur des *Acharniens* et dans celui des *Guêpes*, sans qu'on puisse la justifier par une raison supérieure, comme celle que donnent les Nuées en qualité de déesses. Les Acharniens sont d'abord des partisans enragés de la guerre; ils poursuivent Amphithéos, puis Dicæopolis, en criant : « Lapide, lapide, lapide; frappe l'infâme, tous, tous, lancez, lancez [2]. » Et ils passent ensuite du parti de Lamachos à celui de Dicæopolis, du parti du bravache qui ne respire que batailles à celui du bonhomme qui ne rêve que paix et bombance. De même, le chœur des *Guêpes* se compose de vieillards atrabilaires, toujours prêts à juger et à condamner, criant à la trahison et à l'usurpation contre quiconque s'oppose à leur manie. Mais oubliant bientôt leurs aigres fureurs et leur passion pour le tribunal, ils envient le sort de Philocléon qui, persuadé par son fils, au lieu de s'échauffer la bile à juger, boit, chante et gambade, en défiant à la danse tous les tragiques modernes, entre autres Carcinus et sa nombreuse lignée. Cette contradiction, d'ailleurs, rentre parfaitement dans le dessein du poète pamphlétaire. Il veut rappeler le peuple de l'amour de la sophistique, de la guerre ou de la chicane au sentiment opposé. Le chœur doit donc représenter d'abord le peuple entiché de l'erreur que la comédie est destinée à détruire; puis le peuple revenu de cet engouement, grâce à la plaisante démonstration que le poète étale à ses yeux autant qu'à son esprit.

1. *Nuées*, v. 1454-1461.
2. *Acharniens*, v. 281-283.

Parmi les êtres fantastiques que l'Ancienne Comédie jetait sur la scène, le chœur était naturellement le plus fantastique et le moins réel, le plus souple dans la main souveraine qui évoquait et mettait en mouvement (qu'on me pardonne cet anachronisme) toutes ces ombres chinoises. Mais aussi le chœur était l'organe principal du poète, la partie de son œuvre où il prodiguait le plus les merveilleuses richesses de sa verve à la fois militante et humoristique. Il faudrait étudier tous les chœurs d'Aristophane pour se faire une idée des ressources variées de son génie, passant avec une prodigieuse aisance des fantaisies les plus bouffonnes aux peintures les plus gracieuses ou aux idées les plus sublimes. Mais nous n'avons pas ici à examiner la comédie aristophanesque au point de vue de la poésie; nous devons nous en tenir à sa constitution dramatique.

Le chœur, dans la comédie, comme dans la tragédie, concourait au spectacle, mais le spectacle n'est pas le drame. En quoi et comment le chœur pouvait-il contribuer ou non au développement de l'action? Je n'entends pas refaire, ni même résumer simplement le travail de M. Richard Arndt, sur le rôle du chœur (Chorpartien); je me bornerai à en laisser entrevoir les conclusions les moins contestables. Si tout ce qui appartient au chœur avait été débité ou chanté par tous les choreutes, ce n'eût été que du bruit; mais quand il parle par la bouche de son coryphée, il peut être considéré comme une sorte d'acteur. S'il n'agit pas beaucoup, il contribue au développement de l'action, à peu près comme les confidents de nos tragédies. Il interroge, il approuve, il désapprouve, il excite, il arrête les vrais acteurs, ceux qui sont les organes à la fois et l'objet de l'action. Paroles,

si l'on veut! Mais au théâtre, comme le dit Corneille, on n'agit qu'en parlant. Il y a même des cas où il devient un acteur principal : *la Paix*, au moins depuis la *parodos* jusqu'à la parabase, n'est pas moins remarquable à cet égard que *les Euménides* d'Eschyle. J'ajoute que les chœurs les plus dramatiques ne sont pas toujours les plus lyriques. *Lysistrate* ne saurait se comparer, pour la grâce ou la hauteur de la poésie, ni aux *Oiseaux* ni aux *Grenouilles*. Mais son double chœur, celui des vieillards et celui des vieilles, est intimement lié à l'action, qui, sans lui, serait incomplète et même impossible. Au contraire, celui des initiés [1] me paraît dramatiquement inutile dans *les Grenouilles;* et j'avoue à ma honte que je ne vois pas ce que fait celui des *Oiseaux* à partir de la seconde parabase. Tout se passe sans lui et en dehors de lui, jusqu'à la scène finale où il entonne l'hymne d'hyménée en l'honneur de Pisthetairos et de Basileia [2].

Tant que le chœur dialogue avec les acteurs par l'organe de son coryphée, il n'y a aucune difficulté. Le difficile est d'expliquer ce qu'il y a de dramatique dans les vrais chorica ou dans les parties chantées du chœur. Souvent, comme d'ailleurs dans la tragédie, le chœur de la comédie se dédouble, et soit que ces demi-chœurs

1. C'est le vrai chœur de la pièce. Celui qui est composé de grenouilles n'est pas un vrai chœur; il reste dans les coulisses, d'où il fait entendre ses chants. Ce n'est qu'un παραχορήγημα, quoiqu'il ait donné son nom à la comédie. Son chant si frais et si poétique ne se rapporte qu'à un accident du drame, le passage de Bacchus par le marais infernal.

2. Entre les vers 1118 et 1706, ou bien le chœur est muet ou bien ce qu'il débite n'a aucun rapport à la pièce. Les Chorica 1470-1493, 1553-1564, 1694-1705, qui semblent faire suite l'un à l'autre, mais qui sont séparés par de longs intervalles, me paraissent même inexplicables. M. Van de Lande Bakhuysen, dans un travail spécial sur la *Parodie* dans Aristophane, y voit le travestissement de quelque morceau lyrique inconnu. Mais cela n'en explique ni la distribution ni l'utilité dans le drame comique.

parlent d'ensemble, soit qu'ils parlent par la bouche de leurs coryphées respectifs, leur intervention peut devenir et devient en effet par moments une action réelle; elle a lieu généralement quand le peuple, que le chœur représente, se partage en avis différents et par conséquent quand la comédie, en tant que drame polémique, incline vers son dénouement oratoire. Ainsi, le chœur des Acharniens se divise après le discours de Dicæopolis, les uns penchant vers la paix, les autres s'obstinant dans leurs sentiments belliqueux et dans leur fureur contre celui qui a traité avec l'ennemi, malgré la raison dont la voix se fait entendre dans leurs consciences, mais qu'ils repoussent. « Ah! c'est ainsi, coquin, infâme? Tu n'es qu'un mendiant, et tu oses parler de la sorte. — Par Neptune, ce qu'il dit est vrai; il ne ment pas d'une lettre. — Et quand ce serait vrai, fallait-il le dire?... Mais tu n'auras pas à te féliciter de ton audace. — Où cours-tu? Ne bouge pas; si tu le touches, je te saute dessus. — Lamachos, ô toi dont le regard lance des éclairs, toi dont l'aigrette pétrifie les ennemis, secours-moi, ô Lamachos, mon ami, le héros de notre tribu, et vous tous, officiers et soldats, défenseurs de nos murs, accourez à mon aide : on m'empoigne à bras le corps[1]. » Outre ces dédoublements momentanés qui rendaient le chœur plus propre à l'action, la comédie aristophanesque alla jusqu'à mettre en scène deux chœurs distincts et opposés, comme nous le voyons dans *Lysistrate*. D'un côté, un chœur de vieillards indignés de l'insolence des femmes, qui ont mis la main sur la citadelle et sur le trésor public et qui prétendent imposer la paix à leurs

1. *Acharniens*, v. 557-571.

maris trop belliqueux; de l'autre, un chœur de vieilles qui soutiennent bravement Lysistrate et ses complices. C'était une heureuse innovation. Le chœur prenait ainsi une personnalité plus accusée et entrait plus profondément dans l'action, puisque toute action dramatique repose sur une lutte d'idées et d'intérêts contraires [1].

Une autre manière de rendre la vie aux chorica, c'était de donner la parole tour à tour à tel ou tel des individus ou même à tel ou tel des petits groupes qui formaient le chœur sous les noms de στίχοι et de ζυγά [2]. Ainsi, lorsque les Acharniens, en apercevant Dicæopolis, crient : « C'est lui-même, c'est lui. — Lance, lance, lance, lance. — Tous, tous, frappez l'impur. — Lanceras-tu? Ne lanceras-tu pas [3]? » il est vraisemblable que ces vers se partageaient ou entre les petits groupes secondaires ou entre les individus du chœur. Cela est certain pour la *parodos* des *Guêpes*, où les choreutes s'appellent les uns les autres et s'invitent à se rendre promptement au tribunal. « Marche, avance bravement. Comias, tu traînes les pieds; ce n'était pas jadis ainsi; tu tirais en avant comme un chien sur sa laisse [4]. Et maintenant Chorinade marche plus vite que toi. — Eh! Strymodore de Conthyle, le meil-

1. Je n'affirmerais pas que l'Ancienne Comédie présentât un autre exemple de ce double chœur permanent, quoique les scholiastes donnent la règle qu'il faut suivre pour la composition de ces chœurs, celui des hommes devant toujours compter un choreute de plus que celui des femmes. Mais précisément cette règle supposant que, lorsqu'il y a deux chœurs, l'un doit être composé d'hommes et l'autre de femmes, pourrait bien avoir été formée sur l'exemple unique que *Lysistrate* offrait de ce fait.

2. Les choreutes faisaient leur entrée en lignes régulières de 5 (στίχοι) sur 3 de front (ζυγά).

3. *Acharniens*, v. 280-283.

4. Je mets un équivalent plutôt que je ne traduis. « Tu étais dur comme une lanière de peau de chien, » ainsi que traduit M. Poyard, ne se comprend pas dans notre langue.

leur de nos confrères en jugerie, où donc est Évergide et Cholès de Phlie? Bravo, bravissimo, voilà enfin présent tout ce qui reste de cette jeunesse avec laquelle nous avons *tous deux* monté la garde à Byzance. Te souviens-tu qu'une nuit, en rôdant *tous deux*, nous volâmes à petit bruit le pétrin de la boulangère; nous le fendîmes par le milieu et nous y faisions cuire nos légumes. — Mais dépêchons..... [1] » Il est évident, par le duel deux fois répété, qui est marqué dans la traduction par *tous deux*, que c'est une seule personne qui s'adresse ici à une autre. Le coryphée peut dire : « Marche, avance bravement..... mais dépêchons, » parce que c'est là la pensée de tout le chœur; les bavardages qui viennent ensuite sont naturellement d'un ou deux choreutes particuliers. Cela n'est pas moins manifeste dans le court dialogue suivant : « Ah! un bourbier? père, prends garde. — Ramasse un brin de paille et mouche la lampe. — Non, je la moucherai bien avec le doigt. — Pourquoi donc allonges-tu la mèche? Petit sot! L'huile est rare, et ce n'est pas toi qui es en peine, quand il faut payer. (*Il le bat.*) — Si vous nous faites encore la leçon à coups de poing, nous éteindrons les lampes et retournerons chez nous, et quand vous ne les aurez plus, au milieu des ténèbres, vous barbotterez dans la boue, comme des canards. — J'en sais châtier de plus grands que toi [2]... » Tout cela pourtant, dans les manuscrits comme dans les imprimés, est mis sous le titre unique de chœur : ce qui donnerait lieu de croire que les chœurs ne sont qu'un chaos [3]. Je ne cite

1. *Guêpes*, v. 230-240.
2. *Ibid.*, v. 248-258.
3. Le difficile, c'est de distinguer ce qui était dit par le coryphée, par des files de choreutes ou par des choreutes à part.

plus qu'un exemple de ces petites scènes intercalaires entre choreutes, qui jettent de la vie et de la variété dans les chorica. Ce n'est pas le chœur, mais une des choreutes qui, dans *Lysistrate*, tient ce dialogue avec un des vieillards du chœur ennemi : « Ah! si tu ne m'avais pas fait tant de peine, je t'ôterais cette petite bête que tu as dans l'œil. — Ah! c'est donc là ce qui m'ennuyait tant! Tiens, voici un anneau, ôte l'insecte et montre-le-moi. Il y a assez longtemps, Dieu merci, qu'il me pique l'œil. — J'y consens, quoique tu ne sois guère aimable. Oh! quel gros moucheron! Regarde; il est assurément de Tricorise [1]. — Merci bien! Il me creusait l'œil comme un puits; aussi, maintenant qu'il n'y est plus, mes larmes coulent en abondance. — Je te les essuierai, quoique tu sois bien méchant; et de plus, un baiser. — Oh! pas de baiser. — Que tu le veuilles ou non... — Maudites femmes! Sont-elles assez patelines? Ah! qu'on a dit justement : « Il n'y a pas moyen de vivre avec ces coquines ni sans ces coquines [2]! »

Ainsi entendus, les *chorica* ne sont plus cette masse confuse que présentent à première vue les manuscrits et les imprimés. En se décomposant, ils laissent percer la vie qu'ils recèlent et prennent un caractère plus dramatique. Mais, quoi que fasse le poète, quelques artifices ingénieux qu'il déploie pour les rapprocher de la réalité et de la vie, le chœur ne reste pas moins une machine encombrante dont la présence continue est peu favorable à l'action. Sans doute le chœur n'est pas déplacé dans les comédies d'Aristophane, comme il l'est dans les tragé-

1. Bourg de l'Attique très marécageux et par conséquent plein de moucherons.
2. *Lysistrate*, v. 1025-1039.

dies passionnées d'Euripide; car l'action telle quelle, imaginée par le poète, n'est pas du moins incompatible avec la présence de témoins. Mais il arrive un moment, dans les comédies aristophanesques, où le chœur prouve son inutilité par son mutisme, ou par les paroles indifférentes qu'il lance de temps à autre. Il n'y aurait point de chœur que l'action se déroulerait aussi bien, pour ne pas dire qu'elle marcherait mieux, dans la seconde partie des *Acharniens*, des *Guêpes*, de *la Paix*, des *Femmes aux Fêtes de Cérès*, j'oserai même ajouter des *Oiseaux* [1]. Je ne dis rien de la parabase, si intimement liée avec le chœur : il est trop évident qu'elle est étrangère au drame. Certes, je regretterais les parabases des *Acharniens*, des *Chevaliers*, des *Guêpes* et des secondes *Nuées* pour les renseignements qu'elles contiennent sur le poète, sur ses querelles avec ses rivaux, sur le théâtre comique; je les regretterais toutes pour la poésie et l'humour qui y débordent. J'ajoute volontiers qu'Aristophane a fait tout ce qu'on pouvait faire de ces deux éléments, le chœur et la parabase, l'un imposé par les conditions légales de la représentation, l'autre par la tradition carnavalesque des fêtes de Bacchus. Mais il n'a pu leur ôter les vices inhérents à leur nature sous le rapport dramatique.

Oui, la comédie aristophanesque est de toutes les comédies celle qui prête le plus à la poésie; oui, elle connaît toutes les espèces de comique [2], et elle en a même

1. Dans *la Paix*, toutefois, il y a un joli chant rustique et antibelliqueux qui rentre parfaitement dans l'idée générale de la comédie, et dans *les Femmes aux fêtes de Cérès*, un hymne inspiré par la circonstance religieuse qui sert d'occasion au drame comique. Pour *les Oiseaux*, je fais exception pour le chant de l'exode ou de la scène de sortie.

2. Même le comique le plus difficile peut-être à atteindre, celui qui vient des choses et non de l'esprit et de la fantaisie du poète; mais, en général, ce comique-là ne se montre que dans la peinture des petites

qui lui sont propres, ou qui lui appartiennent, du moins, plus particulièrement qu'à toute autre. Eh bien! pourquoi ne pas la déclarer, avec Schlegel, la comédie idéale et par excellence? C'est qu'il m'est impossible de ne point considérer la comédie comme une œuvre dramatique, et que ce qui manque le plus à celle d'Aristophane, en vertu même de sa constitution, est précisément le drame ou une action vraie, parce qu'elle n'est pas impossible, se développant comme d'elle-même et ne résultant pas uniquement des vues fantastiques et de la verve endiablée du poète.

gens. Les esclaves d'Aristophane sont déjà d'une vérité frappante, comme son Strepsiade.

CHAPITRE VII

DÉBUTS D'ARISTOPHANE : LES DÉTALIENS, LES BABYLONIENS LES ACHARNIENS

Insuffisance et insignifiance des biographies anciennes d'Aristophane. — *Les Détaliens :* opposition de l'éducation ancienne et de la nouvelle. — Impossibilité d'en retrouver la fable. — Indication d'une scène entre le Détalien et son fils, élève des sophistes et des orateurs : singularités de cette scène et contradiction des préjugés et du tour d'esprit du poète. — *Les Babyloniens :* sujet probable de la pièce; conjecture et rapprochement avec une scène des *Acharniens.* — Contre qui fut portée par Cléon l'accusation d'εἰσαγγελίας ou de haute trahison? — *Les Acharniens.* — Explication historique : 1° du personnage de Dicæopolis; 2° du chœur des paysans d'Acharnes. — Remarquable composition de la pièce comme pamphlet; négligence et décousu de la composition dramatique. — Gaieté et verve ne se ralentissant jamais. — Supériorité d'Aristophane, dès cette pièce, comme pamphlétaire dramatique.

Il y a dans l'esprit d'Aristophane un tel mélange de liberté et d'attachement aux préjugés antiques, de lumière et d'ombre, que l'on voudrait connaître l'homme et les particularités les plus caractéristiques de sa vie pour se rendre compte de ces contradictions et de ces violents contrastes. Mais on doit se résigner à savoir seulement qu'il était d'une riche famille et chevalier. Les trois biographies que nous possédons, l'anonyme [1], celle de Suidas

1. Je ne compte pas la seconde biographie anonyme tirée d'un manuscrit de Venise. C'est une autre version de la première légèrement modifiée dans les termes, la même quant au fond. — Mais à ces trois biogra-

et celle de Thomas Magister, ne nous apprennent rien; elles ne contiennent même pas de ces contes ingénieux, plus vrais parfois que l'histoire, dont se compose en grande partie la biographie des trois maîtres de la scène tragique. Rien sur ses parents; rien sur son éducation et sa jeunesse; rien sur ses rapports avec les *hétairies* et sur l'esprit des ces confréries politiques. Cruelle ironie du sort contre celui qui a jeté le nom d'étrangers et d'intrus à tant de ses concitoyens : c'est à peine si, d'après ces sèches biographies, on pourrait affirmer qu'il fût lui-même Athénien de race. Fils d'un certain Philippe qui ne nous est pas autrement connu, Aristophane, né vers la 82e olympiade (452 av. J.-C.), était pourtant bien d'Athènes ou de l'Attique, du dême de Kydiathéné, et de la tribu Pandionide. Ceux qui le font Éginète, Rhodien, même Égyptien [1], et qui lui donnent pour mère une esclave [2], prennent pour des documents historiques les calomnies de ses adversaires politiques ou des poètes comiques, ses rivaux [3]. Il paraît bien qu'il alla vers 430 en qualité de cléruque ou de colon dans l'île d'Égine, enlevée à ses habitants. Ce fait que mentionnait un historien d'Égine, cité par un scholiaste de Platon [4], semble confirmé par la parabase des *Acharniens*, que nous aurons bientôt l'occasion de

phies, on peut ajouter une brève notice tirée du scholiaste de l'*Apologie* de Platon.

1. Éginète, d'après l'anonyme; de Kamiros ou de Lindos dans l'île de Rhodes, d'après Suidas; Égyptien, d'après le scholiaste des *Nuées* (au vers 372), qui répète un certain Héliodore, savant athénien, lequel le faisait naître à Naucratis (Athénée, VI, 16).

2. Τινὲς δὲ αὐτὸν καὶ ἀπόδουλον ἱστορήκασι (Suidas).

3. L'auteur de la biographie anonyme d'Aristophane a flairé le rapport de ces sottes traditions avec l'accusation de ξενίας que Cléon intenta au poète : ὡς ξένον δ'αὐτὸν ἔλεγε (Κλέων) παρόσον οἱ μὲν αὐτόν φασιν εἶναι Ῥόδιον..... Quant aux différents pays où on le fait naître, excepté Égine, ce sont peut-être ceux où Philippe avait fait le commerce.

4. Κατεκλήρωσε δὲ καὶ τὴν Αἴγιναν, ὡς Θεογένης φησὶν ἐν τῷ περὶ Αἰγίνης.

citer. Quoiqu'il fût engagé dans un parti politique qui, deux fois, s'empara violemment du pouvoir, la vie d'Aristophane paraît avoir été toute littéraire : elle se passa à écrire de poétiques pamphlets et ne fut militante que comme celle d'un journaliste, qui serait et resterait uniquement journaliste. Son histoire se confond donc avec celle de ses comédies.

Aristophane débuta de bonne heure au théâtre, non pas presque enfant, comme le dit avec une évidente exagération le scholiaste des *Grenouilles*[1], mais entre vingt-quatre et vingt-cinq ans, en 427. Soit par timidité et par précaution, soit pour se conformer à une loi formelle ou plutôt à la coutume régnante, il ne présenta pas d'abord ses comédies sous son nom. Il les fit paraître par l'intermédiaire de deux de ses amis, Philonidès et Callistrate, à la fois poètes et acteurs, qui continuèrent plus tard à être ses interprètes favoris, Callistrate jouant, si l'on en croit la tradition [2], ses pièces politiques, et Philonidès celles qui se rapportaient à la vie privée. « D'abord, dit-il dans sa parabase des *Guêpes*, le poète s'était tenu dans l'ombre et avait prêté secrètement son secours à d'autres poètes : semblable au génie prophétique d'Euryclès, qui se cachait dans son ventre, il se glissa dans l'esprit d'autrui et lui souffla beaucoup de traits comiques. Ce ne fut

1. Σχεδὸν μειρακίσκος. Thomas Magister se contente de dire ἐν νέᾳ κομιδῇ τῇ ἡλικίᾳ.

2. Aristophane eut au moins un troisième interprète, Apollodore, qui joua *la Paix* (Hyp., I). — Quant à la distribution des rôles entre Callistratos et Philonidès, j'ai suivi, avec tous les critiques, l'indication des *Prol. de Com.*, III. L'auteur anonyme de la vie d'Aristophane donne au contraire les pièces politiques à Philonidès, celles qui se rapportent à la vie privée à Callistratos. C'est probablement une erreur de copiste. Les deux auteurs paraissent bien puiser à la même source. Il faut donc les corriger l'un par l'autre, et le second par le premier, comme a fait Clinton (*Fasti hell.*, t. I, p. 75). Les didascalies, qui nous sont parvenues, s'accordent avec les Prolégomènes.

que plus tard qu'il courut pour son propre compte, à visage découvert, les chances du théâtre » (v. 1018-1021). Il avait dit à peu près la même chose dans la parabase des *Nuées*, en ajoutant que ces premiers essais furent accueillis favorablement du public : « Vierge encore [1], ma Muse n'avait pas encore atteint l'âge légal de la maternité. Elle dut exposer son premier-né qu'une autre recueillit et qui a grandi sous votre bienveillante tutelle » (530-532).

La première œuvre d'Aristophane, donnée au théâtre en 427 (ol. 88, 1), était intitulée *les Détaliens*, c'est-à-dire les invités ou convives sacrés ou les parasites du Dieu [2] ; et le Dieu ici était Hercule. Il me paraît fort difficile de se faire une idée de la fable de cette comédie. Je voudrais pouvoir dire, avec le savant auteur de l'*Histoire de la critique chez les Grecs*, que « la scène ouvrait par un banquet dans le temple d'Hercule, où l'on voyait réunis selon l'usage les Détaliens; qu'à la fin du repas l'archonte leur donnait le spectacle d'une comédie, sorte de fiction que le poète paraît avoir renouvelée plus tard dans d'au-

1. Mot à mot : « J'étais encore une vierge, et il ne m'était pas permis d'enfanter » : ce qui semble indiquer une loi. Mais Aristophane, lors même qu'il n'eût voulu parler que d'une coutume, aurait pu employer le même langage. Rien ne prouve qu'il y ait eu une loi formelle, interdisant de présenter des comédies avant tel âge. Les scholiastes qui parlent de cette loi à plusieurs reprises en savent si peu de chose qu'ils mettent cet âge légal tantôt à trente, tantôt à quarante ans. Ce qui me paraît probable, c'est que l'archonte, qui disposait à peu près souverainement du chœur, n'en donnait qu'à des hommes parvenus à l'âge politique, c'est-à-dire à l'âge où l'on pouvait prendre la parole dans les assemblées, que cela était devenu une tradition, une coutume ayant force de loi. C'était une espèce de *procédure dramatique* fondée sur l'usage et non sur la loi écrite.

2. La traduction française de l'*Histoire de la littérature grecque* d'Ol. Müller porte *les Mangeurs*, ce qui me paraît un contresens. J'en dis autant du titre de *Viveurs* que M. E. Burnouf donne à cette pièce. Car il ne s'agit ici ni de mangeurs quelconques ou de gloutons, ni de viveurs, mais des parasites qui prenaient part aux repas sacrés : les Détaliens étaient les parasites d'Hercule.

tres pièces, et qui rappelle une tragédie célèbre de notre ancien théâtre, le *Saint-Genest* de Rotrou ». Malheureusement les fragments qui nous restent de cette œuvre d'Aristophane n'indiquent rien de pareil. Il serait bien extraordinaire, vu la constitution habituelle du drame aristophanesque, que le chœur eût été en scène dès l'ouverture de la pièce [1]. De plus, l'auteur avait-il recours pour remplir son action comique à « quelque Hercule ivrogne et glouton, à des esclaves menteurs et fripons roués de coups par leurs maîtres, et à tout cet appareil de basse bouffonnerie qui charmait les auditeurs de Magnès et de Cratinos »? Un mot du scholiaste des *Guêpes* pourrait donner lieu à cette supposition, du moins au sujet d'Hercule. « Dans les drames antérieurs à celui-ci, lisons-nous dans ce scholiaste, il a été déjà dit beaucoup de choses sur la voracité insatiable d'Hercule », si l'on entend les mots « ἐν τοῖς πρὸ τούτου » des comédies d'Aristophane et non, ce que je crois plus vrai, des explications ou exégèses sur ces comédies [2].

Mais s'il me paraît impossible de retrouver la fable et les incidents épisodiques des *Détaliens*, certaines paroles

1. Prologue, partie chorale, épisode, exode ou sortie, telles sont, d'après les grammairiens et d'après les pièces d'Aristophane qui nous sont parvenues, les parties constitutives de l'Ancienne Comédie. Dans l'hypothèse que je rejette, le prologue eût manqué aux Détaliens. Il est vrai qu'il manque aussi aux *Suppliantes* d'Eschyle. Mais c'est l'unique pièce, tragédie ou comédie, où cette particularité se rencontre.

2. Cette scholie (v. 60 des *Guêpes*) : ἐν τοῖς πρὸ τούτου... πολλὰ προείρηται, me paraît empruntée mot pour mot à un recueil plus copieux que celui que nous possédons, dans lequel l'interprète avait expliqué l'usage que les auteurs de comédies comme ceux de drames satyriques faisaient du personnage d'Hercule. Voici d'ailleurs la traduction de toute cette scholie : « Au sujet des pièces représentées avant celle-ci, il a été dit beaucoup de choses sur la voracité d'Hercule. On suppose pour faire rire qu'il est invité à un repas et qu'il supporte impatiemment de le voir trop lentement servir. » Remarquez que le scholiaste ne dit pas ποιεῖ, ni ἐποίησε, mais ποιοῦσι.

de la parabase des *Nuées* et quelques vers qui ont survécu à la pièce ne laissent aucun doute sur le sujet et sur l'intention finale du drame. « Je n'ai pas oublié, dit Aristophane, le jour où, dans cette enceinte, des hommes qu'on est heureux d'avoir pour auditeurs accueillirent avec tant de faveur mon jeune homme modeste, ὁ σώφρων, et mon débauché, ὁ καταπύγων » (527-529). Voilà deux des personnages principaux de la pièce. Il faut y ajouter leur père, vieillard naturellement entiché de l'austérité des vieilles mœurs et n'estimant que l'antique éducation. Le sujet du drame était par conséquent l'opposition et la lutte de l'antique éducation, sobre et modeste, et de la nouvelle, frivole, bavarde, insolente et immorale. Les Détaliens qui formaient le chœur étaient comme les juges du camp [1]. Il reste dans nos fragments bien peu de chose du rôle du jeune homme vertueux, et je ne sais si l'on aurait pu avec quelque certitude rapporter à ce rôle un seul des rares vers qui nous ont été conservés, avant que Daremberg en eût découvert quelques lignes en 1852 dans les scholies hippocratiques du Vatican [2]. Le débauché nous est repré-

1. Après avoir expliqué l'étymologie de Δαιταλεύς, le grammairien Orion ajoute : Καὶ Δαιταλεῖς δρᾶμα Ἀριστοφάνους, ἐπειδὴ ἐν ἱερῷ Ἡρακλέους δειπνοῦντες καὶ ἀναστάντες χορὸς ἐγένοντο... (p. 49, 8). « *Les Détaliens*, drame d'Aristophane (ainsi nommé) parce que les Détaliens *soupant* dans le temple d'Hercule et *s'étant levés* formaient le chœur. » Le participe présent δειπνοῦντες semble favoriser l'explication de M. Egger que nous avons repoussée, surtout si l'on retranche le participe aoriste ἀναστάντες, comme le fait l'*Etymologicum M.* Mais l'ἀναστάντες d'Orion prouve que l'action commençait après et non pendant le repas. — Le père des deux jeunes gens faisait partie des Détaliens et non du chœur, exactement comme Philocréon fait partie des juges et non du chœur des *Guêpes*.

2. Voici ce texte retrouvé : Σοὶ γὰρ σοφίσματ' ἐστιν ἐγὼ κτησάμην οὐκ εὐθὺς ἀπεδίδρασκες ἐκ διδασκάλου. Je ne reproduirai pas les corrections proposées par Dübner, Schneidewin, Willamowitz : on peut les voir au n° 199 des fragments d'Aristophane de Kock (*Com. Græ. fr.*, p. 441). Je traduis la leçon qu'il propose : « As-tu quelque science des arts utiles? — J'ai cherché du moins à l'acquérir. Mais toi, tu t'es aussitôt enfui de chez le maître d'école. » Il y avait donc une altercation entre les deux

senté dans un bout de conversation avec son père comme dédaignant Homère et en général les poètes, ces éducateurs de la Grèce, mais fort au courant du langage des légistes et zélé partisan du sophiste Thrasymaque et de l'éloquent Alcibiade, ce modèle de la jeunesse dorée d'Athènes.

Je traduis la page où Galien nous a conservé quelques débris de cette conversation, parce qu'ils nous montrent combien Aristophane était imprégné de l'esprit nouveau contre lequel ses préjugés aristocratiques se débattaient. Après avoir expliqué ce que les grammairiens appellent des gloses, « je pense, continue Galien, que des exemples tirés des *Détaliens* d'Aristophane vous satisferont à ce sujet.

« — *Ensuite, dis-moi ce que signifie cette glose d'Homère Corymba*, crie dans cette pièce un vieillard du bourg des Détaliens, qui propose à son fils dissolu des questions d'abord sur le sens de *Corymba*, puis sur celui d'*amênêna karêna*. A quoi celui-ci réplique en lui proposant des gloses qui se rapportent au droit et tirées des tables de Solon :

« — *Eh bien! que ton cher fils, mon frère que voici, dise ce que signifie idyioi.*

« Il demande ensuite le sens d'*opyein* [1]. Il est évident par ces exemples que *glose* signifie un vieux mot qui est passé d'usage. »

frères comme entre le père et le fils débauché. Mais il me paraît fort chanceux d'y rapporter quelques vers isolés et par conséquent d'une signification dramatique fort douteuse.

1. Κόρυμβα signifie armure ou ornement de la proue d'un vaisseau; ἀμεννὰ κάρηνα, têtes débiles des morts; ἴδυιοι, témoins; ὀπυίειν, violer. — Je ne sais pas pourquoi Kock fait de ces débris de la conversation du père et du fils un fragment distinct de ce qui suit, et les rejette au n° 222, tandis que les lignes suivantes sont au n° 198.

Puis, opposant les néologismes aux gloses, Galien continue par la citation de cette insolence :

« *Tu n'es que gibier à bière* (*sorella*), *parfums et bandelettes* (*des morts*) [1].

« Et le vieillard réplique d'un ton railleur :

« — *Sorella! vois, ce mot vient de Lysistratos* [2].

« Le jeune impudent reprend :

« — *Mais peut-être tu seras renversé par le temps* (καταπλιγήσει).

« Et le vieillard, continuant à railler, répond :

« — Καταπλιγήσει! *cela vient des maîtres d'éloquence.*

« Le jeune homme ajoute :

« — *Bien! ces paroles seront mises en dépôt quelque part* (ἀποκείσεται) [3].

« — *C'est d'Alcibiade que vient cet* ἀποκείσεται, riposte le père.

« Et le fils, ne s'arrêtant point là, dit sans respect pour le vieillard :

« *Pourquoi faire des suppositions et parler mal d'hommes qui cultivent l'honnêteté* (καλοκαγαθεῖν)?

1. Je continue à traduire Galien, au lieu de mettre les uns au bout des autres les vers conservés, comme s'ils formaient un dialogue suivi. Soit que le texte soit corrompu, soit que je l'entende mal, je n'y vois que des propos interrompus, et je n'oserais attribuer un pareil dialogue à Aristophane.

2. Σορέλλη est une traduction impertinente de τυμβογέρων. Aristophane l'a forgé sur le patron de τορέλλη, cri que poussaient les Thraces au son de la flûte dans les enterrements, si j'en crois Hésychios : τορέλλη ἐπιφώνημα θρηνητικὸν σὺν αὐλῷ θρᾳκικόν. La racine du mot aristophanesque est σορός, cercueil. — Lysistratos de Cholarga était sans doute un orateur affectant les nouveaux mots et les nouvelles tournures. Il était flétri par les comiques comme perdu de mollesse et aussi comme gueux et joueur; d'où vient qu'il jeûnait plus de trente jours sur le mois. On l'avait surnommé Chênalopex (oie-renard). Voir dans *les Acharniens* (855-859) de quelle manière le drape Aristophane.

3. J'adopte la conjecture de Kock dans sa note. Je n'entends pas les autres leçons.

« — *Hélas! ô Thrasymaque* [1], s'écrie le vieillard, *quel est celui de nos avocats qui connaît ce mot* [2]? »

Sans doute le mot de καλοκαγαθεῖν, que venait de forger le jeune élève des sophistes, devait être aussi étranger, et grammaticalement et moralement, aux orateurs qu'à leur maître Thrasymaque. Car maître et disciples n'étaient aux yeux d'Aristophane que des infâmes qui n'avaient rien de commun avec le beau (καλόν) ni avec le bien (ἀγαθόν).

Après ce trait qui s'entend de lui-même, tous les autres auraient besoin de longs commentaires. J'aime mieux relever la singularité de la scène que d'entrer dans ces explications fastidieuses. Voilà un homme du bon vieux temps, discutant avec un jeune fou, partisan de la mode nouvelle. De quoi va-t-il lui parler? Du travail des champs, de l'économie, de la patience au travail, de l'obéissance aux lois, et, quand la patrie l'exige, du courage d'affronter la mort? Non. Il ne parle que de mots surannés et hors d'usage, qui prenaient déjà le nom de gloses. De même, au lieu de relever avec la dignité paternelle les impertinences de son fils, il le raille sur les nouveauté de son langage et sur les modèles qu'il imite. Les contemporains de Solon, et même ceux d'Eschyle ne s'occupaient pas beaucoup, j'imagine, de gloses et de néologismes; ils lisaient Homère et les autres poètes, sans trop se soucier de questions grammaticales, pour jouir naïvement des charmes de la poésie et pour y puiser le goût et l'habitude des sentiments héroïques. Les curio-

1. Thrasymaque ne peut être que le sophiste nommé dans le *Phèdre*, mis en scène dans le premier livre de la *République*. Il avait fait un livre de rhétorique sur les passions.
2. Galien, préface des *Gloses hippocratiques*.

sités linguistiques et les finesses de langage n'étaient point le fait de l'ancienne éducation, mais de la nouvelle, de celle qu'avaient inaugurée les sophistes et dont Aristophane avait ressenti l'influence plus profondément qu'il ne l'avouait et qu'on ne le dit généralement. Ce partisan entêté du passé n'était pas moins l'homme de son temps, pour le tour et les habitudes de la pensée, que le novateur Euripide.

On voudrait ne pas se contenter de l'esquisse d'une scène entre le débauché et son père; mais c'est à peine si, au milieu des vers conservés par Athénée à propos de quelque détail de cuisine, ou par les grammairiens pour quelque particularité de langage, il s'en rencontre quelques-uns qui ont un sens dramatique. Le père rappelait ce qu'il aurait voulu voir apprendre à son fils. « Mais ce n'est pas, disait-il, ce qu'il a appris ici où je l'ai envoyé: il n'y a appris qu'à boire, qu'à chanter mal, qu'à se plaire aux tables syracusaines, aux festins de Sybaris et au vin de Chio. » Il voulait sans doute renvoyer son vaurien de fils à la vie des champs : « Moi, disait le jeune homme, qui ai usé ma vie à manier la lyre et la flûte, tu m'ordonnes maintenant de fouir la terre! » La dispute entre le père et le fils allait-elle jusqu'à un procès, soit que le fils traînât le père devant les tribunaux pour le faire interdire, soit qu'il y fût cité par lui [1]? On le croirait en lisant ce vers : « Que s'il n'obtient pas la cinquième partie des suffrages,

1. Ailleurs il paraît être question d'un procès de ξενίας :

Ἐθέλω βάψας πρὸς ναυτοδίκας ξένον ἐξαίφνης.....

« Je veux, me rendant sur un vaisseau près des *Nautodiques*, l'accuser d'être un étranger (qui a usurpé les droits de citoyen). » — Mais qu'on prête ces mots au père ou au fils, on ne les comprend pas facilement. Car l'un, comme l'autre, s'accuserait lui-même du même coup et s'exposerait à perdre les droits de citoyen.

il n'aura pas à s'en réjouir [1]. » Mais il est impossible de deviner les péripéties et le dénouement du drame malgré ces mots qui étaient peut-être dans la bouche du vieillard : « Non, je n'aurai pas honte de laver cet impur de toutes les souillures que je sais qui sont en lui [2]. »

Si l'on regrette de ne pouvoir retrouver le sens des principales scènes de la fable des *Détaliens*, c'est qu'en comparant cette pièce à celle des *Nuées* on aurait l'avantage de suivre le progrès d'une même pensée comique dans l'esprit d'Aristophane. Car, de part et d'autre, la donnée principale du drame était l'opposition de l'ancienne éducation et de la nouvelle. Plus d'un détail avait dû passer de la première dans la seconde. Ainsi ce vers : « Chante-moi quelque *scolion*, tiré des poésies d'Alcée ou d'Anacréon [3], » rappelle la scène où Strepsiade demande à Phidippide de lui chanter quelque morceau d'Eschyle ou de Simonide; et il est probable que le débauché répondait à son père comme Phidippide à Strepsiade, en faisant fi des vieux poètes, en n'estimant que le moderne Euripide

1. Deux autres traces de ce procès dans les fragments : 1° un vers où il est dit que « l'héliaste s'est glissé près de la barre »; 2° un autre où on lit : « appelle en témoignage Ægée et Érechthée ». Aussi je ne comprends pas très bien la note de Kock sur le fragment 201 (s'il n'obtient pas la cinquième partie) : « Itaque fratrum exspostulatio fortasse in modum litis instituta fuit. » Rien ne semble plus improbable qu'une telle supposition. Il paraît s'agir bel et bien d'un procès réel et non d'un procès fictif et par jeu comme celui du chien Labès dans *les Guêpes*.

2. Toutefois les mots « je n'aurai pas honte » pourraient faire supposer que ce vers était prononcé par le jeune homme vertueux, ayant la générosité de vouloir sauver son frère de ses vices et de l'opprobre. La possibilité de l'attribuer au débauché admise par Kock est bien invraisemblable. L'expression métaphorique τάριχον que j'ai traduit par impur, mais qui pourrait se traduire par sot, imbécile, pourrait seule justifier cette interprétation. Le débauché se proposerait donc de déniaiser son frère. Mais, alors, οὐκ αἰσχυνοῦμαι, ὅσα κακὰ, σύνοιδα seraient bien graves, et j'oserai ajouter bien impropres dans la bouche du Καταπύγων.

3. L'éditeur d'Aristophane dans la collection Didot se trompe lorsqu'il dit qu'on rapporte ce vers aux *Détaliens* par une conjecture probable. Athénée le donne formellement comme tiré de cette pièce (XV, 694 A).

ou les sophistes, dont Euripide a transporté si malencontreusement l'art et les subtilités dans sa poésie. Mais le poète qui avait déjà prêté à son Catapygon l'irrespectueuse impertinence de Phidippide envers son père, lui en avait-il aussi donné l'immoralité dénaturée et avait-il rattaché intimement cette immoralité à ce qu'il attaquait surtout dans l'éducation nouvelle, je veux dire à la rhétorique ou à la sophistique? Avait-il mis en action les tristes leçons des sophistes et des rhéteurs? Ou s'était-il contenté de représenter plus en satirique qu'en comique les jeunes gens à la mode « portant des sacs de procès et des meules d'assignations », ou criant triomphalement : « Je dénonçais, exigeais qu'on crachât de l'argent, menaçais, calomniais [1] »? Voilà ce que nous ignorons et ce que nous apprendrait la comparaison suivie des *Détaliens* et des *Nuées*, dont Aristophane lui-même nous a signalé la parenté.

La seconde pièce d'Aristophane, intitulée *les Babyloniens*, fut représentée en 426 (ol. 88, 2), par Callistrate, qui en fut le chorodidascale [2]. Enhardi sans doute par le succès des *Détaliens*, le poète qui avait obtenu la seconde place dans le concours prit le peuple même, avec son activité désordonnée et ses mesures de salut public, pour cible de ses railleries. La parabase des *Acharniens* nous indique à la fois le but qu'il s'était proposé dans *les Babyloniens* et l'irritation que son audace causa à ceux qu'il y avait attaqués, surtout à Cléon, le plus influent des démagogues depuis la mort de Périclès. « Depuis que notre

1. On peut prendre tous ces verbes à la troisième et non à la première personne, et les mettre dans la bouche du vieillard.
2. Celui qui dresse et enseigne le chœur, c'est-à-dire l'auteur réel ou supposé, à qui un chœur était accordé par l'archonte.

poète, lisons-nous dans cette parabase, fait représenter des comédies, il ne s'est pas encore donné d'éloges sur le théâtre; mais, calomnié par ses ennemis auprès des volages Athéniens et accusé de bafouer sa patrie et d'outrager le peuple, il veut répondre aujourd'hui et ramener à lui les Athéniens inconstants. Il soutient qu'il vous a fait beaucoup de bien : si vous ne vous laissez plus duper par les discours des étrangers, ni séduire par des flatteries, si vous n'êtes plus des badauds en politique, c'est grâce à lui. Autrefois les députés des autres cités voulaient-ils vous duper, ils n'avaient qu'à vous appeler le peuple *couronné de violettes*, et à ce mot de violettes vous vous dressiez sur la pointe des fesses. Ou si, pour chatouiller votre vanité, quelqu'un disait *la brillante et grasse Athènes* [1], il obtenait tout, parce qu'il parlait de vous comme d'anchois à l'huile. En vous prémunissant contre ces artifices, le poète vous a rendu de grands services, ainsi qu'en vous faisant toucher du doigt ce qu'est vraiment le régime démocratique. Aussi les étrangers, venus pour acquitter le tribut, désirent-ils voir ce grand poète qui a osé dire la vérité aux Athéniens. » Continuant à se vanter, Aristophane ajoute cette bouffonnerie, que je pourrais passer, vu qu'elle ne nous apprend rien, si les anciens biographes ne la transformaient en fait réel. « Et sa renommée de hardiesse a pénétré si loin que le grand roi [2], questionnant

1. Ἰοστέφανοι, λιπαραὶ Ἀθῆναι, expressions de Pindare dans un dithyrambe en l'honneur d'Athènes. (Voy. Bergk, *Lyrici Græci*, t. I, pars I, fr. 54, 55, 56.) Λιπαραὶ a le double sens de brillante et de grasse, et le poète joue sur ce double sens dans la ligne suivante. — Aristophane reprend à son propre compte les deux épithètes dont il a l'air de se moquer ici, dans la scène finale des *Chevaliers*.

2. Telle fut, dit la première biographie anonyme, la renommée du poète qu'elle pénétra jusque chez les Perses et que le roi demanda auquel des deux peuples appartenait le comique. Οὕτω δὲ γέγονεν ἡ φήμη τοῦ ποιητοῦ ὡς καὶ παρὰ Πέρσαις διήκειν καὶ τὸν βασιλέα Περσῶν πυνθάνεσθαι

un jour les députés de Lacédémone, leur demanda d'abord quelle était celle des deux cités qui avait la supériorité sur mer; puis, aussitôt, quelle était celle à laquelle le poète comique prodiguait ses traits mordants. — Heureuse, celle-là, ajoutait le roi, si elle écoute ses conseils; elle croîtra en puissance, et la victoire lui est assurée. — Voilà pourquoi les Lacédémoniens vous offrent la paix, si vous leur rendez Égine; ce n'est pas qu'ils se soucient de cette île; mais ils veulent vous enlever le poète. Et vous n'abandonnerez, ne lâcherez pas [1] celui qui défendra toujours dans ses comédies la cause de la justice. Ses leçons, assure-t-il, vous conduiront à la félicité, sans qu'il emploie les compliments, ni la corruption, ni l'intrigue, ni la fraude; au lieu de vous inonder d'éloges, il vous montrera la voie la meilleure. Je me ris des artifices et des trames de Cléon. » (628-660.) Le but des *Babyloniens* était donc tout politique; le poète y bernait la démocratie et ses magistrats élus ou tirés au sort [2], en assaisonnant ses plaisanteries sans doute de quelque bonne petite

παρ' ὁποτέροις εἴη ὁ κωμῳδοποιός. — Au moins la seconde rédaction de cette biographie ne donne-t-elle la chose que comme un on-dit.

1. Pris à la lettre, tout ce passage sur Égine signifierait qu'Aristophane était Éginète de naissance et qu'il l'était aussi probablement de race, puisqu'il est né certainement avant le remplacement des habitants par des colons athéniens. Mais il fallait qu'il fût notoirement Athénien de sang et né dans l'Attique, pour se permettre cette plaisanterie si peu de temps après les accusations de Cléon lui contestant sa nationalité. — Aristophane semble confirmer le témoignage de l'auteur cité par le scholiaste de Platon qui le fait Éginète; il était au moins propriétaire à Égine. Quant aux modernes qui rejettent cette tradition, sous prétexte que les cléruques athéniens d'Égine n'étaient que des pauvres, ils n'ont pas fait attention à ce passage de Thucydide : « Des gens d'Andros et de Ténos, trois cents Carystiens et *des troupes fournies par les colons athéniens établis à Égine,* étaient arrivés en armes dans le même but » (VIII, ch. LXIX), c'est-à-dire pour aider à la révolution oligarchique des Quatre-Cents. On m'accordera bien que les colons qui envoyaient ces troupes étaient des oligarques et par conséquent des riches.

2. Ἐκωμῴδησε γὰρ τάς τε κληρωτὰς καὶ χειροτονητὰς ἀρχάς. (Scholie sur *les Acharniens*, v. 378-380.)

calomnie : cela ne manque jamais aux pamphlets politiques.

Nous aurons à examiner si les Babyloniens, dont le drame a tiré son titre, formaient réellement le chœur, comme on le suppose. Ce qui est constant, c'est qu'ils étaient de vils valets de moulin, la dernière espèce d'esclaves chez les Athéniens, « plus marqués au front que ne l'avaient été les Samiens vaincus [1] ».

Σαμίων ὁ δῆμός ἐστιν ὡς πολυγράμματος, disait un personnage en les voyant paraître sur la scène. Les mots méprisants de *stigôn*, d'*Istrianos* qui leur étaient prodigués rappellent le même détail, je veux dire qu'ils étaient des esclaves au front marqué : ce qui est encore confirmé par les mots de πεδητής (esclave familier avec les entraves) et ζώτειον (moulin), cités par les glossaires avec la rubrique : Aristophane, dans *les Babyloniens*. C'était donc ces espèces de forçats qu'on présentait au peuple comme des ambassadeurs; de qui? Du grand roi, sans doute. Rien, dans nos fragments ni dans les notices des anciens, ne justifie cette supposition d'Ol. Müller : « On y feignait sans doute que Babylone s'était soulevée contre le grand roi toujours en guerre avec Athènes; il était facile, dit le poète, de faire croire des choses de ce genre aux crédules Athéniens [2]. » Pour moi, je crois que ces envoyés étrangers, des flagorneries desquels Aristophane se vante d'avoir désabusé ses compatriotes, ressemblaient fort au Pseudartabas et aux députés thraces des *Acharniens;* qu'ils étaient introduits dans l'assemblée du peuple par des ambassadeurs athéniens, revenus

1. Une *samæna* ou pirogue leur avait été imprimée sur le front, comme elle l'était sur leur monnaie. (Plutarque, *Vie de Périclès*, ch. XXVI.)
2. Ol. Müller.

de l'étranger où ils étaient grassement entretenus aux frais de la république; que prytanes, stratèges, orateurs populaires prêtaient la main à cette comédie, jusqu'à ce qu'un Dicæopolis quelconque découvrît la fraude; qu'en un mot le sujet des *Babyloniens* n'était autre que celui de cette scène épisodique des *Acharniens :*

« *Le héraut.* — Les ambassadeurs revenus de la cour du roi!

« *Dicæopolis.* — De quel roi? Je suis dégoûté de tous ces beaux oiseaux-là, des ambassadeurs comme des paons, et de leurs fanfaronnades.

« *Le héraut.* — Silence!

« *L'ambassadeur.* — Nous ramenons Pseudartabas, l'œil du roi.

« *Dicæopolis.* — Puisse un corbeau te crever le tien d'un coup de bec, ambassadeur maudit [1]!

« *Le héraut.* — L'Œil du roi!

« *L'ambassadeur.* — Allons, Pseudartabas, expose le message dont le grand roi t'a chargé pour les Athéniens.

« *Pseudartabas.* — Jartamen exara'anapissonai satra.

« *L'ambassadeur.* — Comprenez-vous ce qu'il dit?

« *Dicæopolis.* — Non, pas moi, par Apollon.

« *L'ambassadeur.* — Il dit que le grand roi vous enverra de l'or. Allons, prononce plus haut et plus clairement le mot *or*.

« *Pseudartabas.* — Tu n'auras pas d'or, Ionien débauché.

1. Dicæopolis joue sur les mots dans sa mauvaise humeur, exactement comme Alceste :

La chute en est jolie, amoureuse, admirable!
— Peste soit de ta chute, empoisonneur au diable!
En eusses-tu fait une à te casser le nez.

Je serais tenté de traduire par *ambassadeur au diable.*

« *Dicæopolis.* — Ah! les dieux me pardonnent, voilà qui est clair.

« *L'ambassadeur.* — Que dit-il?

« *Dicæopolis.* — Il dit que les Ioniens sont des débauchés et des sots, s'ils s'attendent à recevoir de l'or des barbares.

« *L'ambassadeur.* — Non, non, il parle de médimnes d'or.

« *Dicæopolis.* — Quels médimnes? Tu n'es qu'un grand hâbleur. Mais va-t'en. Je vais à moi tout seul savoir ce qui en est. Voyons, réponds-moi clairement, à moi, si tu ne veux que je te teigne la peau en rouge. Le grand roi nous enverra-t-il de l'or? (*Pseudartabas fait signe que non.*) Alors ce sont nos ambassadeurs qui veulent nous duper? (*Pseudartabas fait signe que oui.*) Ces hommes-là font des signes tout à fait à la grecque; je suis sûr qu'ils sont tout bonnement d'Athènes. Oh! oh! je reconnais bien un de ces eunuques; c'est Clisthénès, fils de Sibyrtios. Ah! quel effronté que ce derrière épilé! Comment, grand singe, avec une pareille barbe, veux-tu nous jouer le rôle d'un eunuque? Et cet autre, n'est-ce pas Straton? »

Il me paraît donc extrêmement probable qu'Aristophane, dans sa seconde comédie, faisait paraître dans l'assemblée les envoyés des différents peuples dont Athènes recherchait l'alliance et le secours; que les soi-disant Babyloniens représentaient la principale ambassade, celle qui était censée venir de la part du grand roi, mais que l'on découvrait à la fin qu'elle venait non d'Ecbatane ou de Babylone, mais du moulin où lesdits ambassadeurs étaient employés à tourner la meule [1], et

1. C'est ce que donne clairement à entendre Hésychios par les mots τοὺς ἐκ τοῦ μυλῶνος... Βαβυλωνίους.

qu'elle avait été controuvée par Eucratès le marchand d'étoupes et de farine ou par tout autre démagogue. Ces Babyloniens de contrebande n'avaient pas, comme Pseudartabas et ses collègues, un rôle incident et épisodique ; ils devaient former tous ensemble un des principaux personnages du drame. Mais à part cette différence, ils jouaient sans doute un rôle analogue à celui qu'on veut imposer à Pseudartabas. Produits honorablement devant le peuple, ils lui faisaient mille contes burlesques et mille promesses extravagantes, et ils le séduisaient d'abord au grand désespoir de quelque Dicæopolis. Puis ils étaient présentés au sénat et avaient les honneurs du Prytanée. C'est du moins ce qu'il faut conclure du rapprochement que nous avons fait avec la scène des *Acharniens*, si ce rapprochement n'est pas une illusion. Je croirais volontiers qu'il y a l'indication de toute une scène et de plusieurs scènes dans ces mots qui terminent la présentation de Pseudartabas. « *Le Héraut.* Silence! qu'on s'asseye! Le sénat invite l'Œil du Roi à se rendre au Prytanée. — *Dicæopolis.* N'y a-t-il pas de quoi se pendre? Je suis ici à me morfondre, tandis que les portes du Prytanée s'ouvrent à deux battants pour héberger de pareils coquins. » Seulement au lieu de se désespérer et de pester inutilement, le bon citoyen des *Babyloniens* faisait tous ses efforts pour démasquer et confondre ces faux députés, ainsi que les gredins politiques qui les avaient supposés.

Et maintenant, si telle était la fable du drame d'Aristophane, il me paraît évident que de pareilles espèces ne pouvaient former le chœur, c'est-à-dire être les porte-voix du poète auprès du public. Le titre, je l'avoue, forme une présomption considérable contre ma conclusion : bon nombre de pièces d'Aristophane prennent leur

titre du chœur, par exemple, *les Détaliens*, *les Acharniens*, *les Chevaliers*, *les Nuées*, *les Guêpes*, *les Oiseaux*, etc. Mais je le répète, quels conseils, quelles leçons le poète aurait-il données au peuple par la bouche de ces êtres dégradés? Et se figure-t-on le chœur de Bacchus, chassé de la scène et renvoyé au moulin avec des huées, peut-être même à coups de bâton? Je ne nie pas d'ailleurs qu'ayant à leur tête un chef de file qui prenait la parole pour tous, ou même entonnant ensemble quelque morceau lyrique, ils présentassent par moments une apparence de chœur, une sorte de *parachorêgêma* ou de chœur accessoire; mais ils ne devaient pas plus être le chœur véritable que les grenouilles dans la pièce de ce nom.

Voilà tout ce que nos fragments, encore plus rares ici et plus insignifiants que pour *les Détaliens*, nous permettent de savoir ou plutôt de conjecturer. Quant à la conduite du drame, aux incidents qui venaient, je ne dis pas développer et faire marcher l'action, mais diversifier une situation, toujours la même, à ce qu'il semble, puisqu'un citoyen plus avisé que les autres flairait le pot aux roses dès l'entrée [1] des soi-disant Babyloniens, il faut renoncer à les deviner. Il n'est pas plus facile de concevoir ce que venait faire Bacchus dans cette pièce où nous savons par Athénée qu'il avait un rôle, et même qu'il était victime des dénonciations intéressées de Cléon. Nous apprenons seulement par les scholiastes qu'Aristophane attaquait dans sa seconde pièce beaucoup de personnes (πολλοὺς κακῶς εἶπεν), et qu'il y flétrissait Cléon et Pisandre, celui qui, de flatteur du peuple, devint plus tard un des prin-

1. C'est en les voyant paraître qu'un citoyen s'écrie : Mais c'est le peuple des Samiens, etc. Σαμίων ὁ δῆμος· φησί τις παρὰ τῷ Ἀριστοφάνει, τοὺς ἐκ τοῦ μυλῶνος ἰδὼν Βαβυλωνίους (Hésychios).

cipaux meneurs de la révolution oligarchique des Quatre-Cents. On peut conjecturer, sans le savoir précisément, quelles accusations il portait contre Cléon; quant à Pisandre qu'il présente ailleurs comme un lâche à la recherche de son âme qui l'a planté là [1], une scholie des *Oiseaux* nous montre que le poète attaquait surtout sa vénalité dans *les Babyloniens*.

Cléon fut vivement irrité contre l'auteur. Il fit donc citer devant le conseil des Cinq-Cents, non pas Aristophane, comme on le répète généralement d'après les biographes et les scholiastes, mais Callistratos, qui, en qualité de chorodidascale, était, aux yeux de l'archonte et du public, l'auteur de la pièce qu'il avait représentée, et par conséquent devait seul être responsable légalement. Il l'accabla de reproches, de menaces pour avoir bafoué et discrédité Athènes et la démocratie aux yeux des étrangers et des sujets, qui affluaient à la fête des grandes Dionysiaques ou Dionysiaques du printemps [2]. C'est à quoi fait allusion Aristophane dans la parabase des *Acharniens* que j'ai citée plus haut, et dans ces paroles de Dicæopolis : « D'ailleurs, Cléon ne pourra m'accuser d'attaquer Athènes en présence des étrangers; car aux Lénéennes (Dionysiaques d'hiver) nous sommes entre nous. » Il est vrai que Cléon pouvait connaître le poète qui se cachait derrière Callistratos. On rapporte donc, ce qui

1. « Près du pays des Sciapodes est un marais aux bords duquel le dégoûtant Socrate évoque les âmes. Pisandre vint un jour pour voir la sienne qui l'avait planté là, tout en vie. » (*Oiseaux*, 1553-1558.)

2. Je n'imagine rien en disant que ce fut Callistratos et non Aristophane qui fut traîné par Cléon devant le sénat. Car sur le vers 1484 des *Guêpes*, nous lisons ces mots d'un scholiaste, bien informé cette fois : « On ne voit pas clairement s'il rappelle ici la citation de Callistratos devant le sénat (Ἄδηλον πότερον τῆς Καλλιστράτου εἰς τὴν βουλὴν εἰσαγωγῆς καὶ νῦν αἰνίσσεται), ou bien quelque autre menace, sinon citation en justice, dirigée contre lui-même. »

est admissible et vraisemblable, qu'il chercha à se venger de lui indirectement, en le poursuivant pour usurpation des droits de citoyen (γραφὴ ξενίας). Aristophane repoussa victorieusement l'accusation; mais ce ne fut pas, j'imagine, comme le veulent ses biographes, par la citation de cette naïveté d'Homère : « Ma mère dit que je suis fils d'Ulysse; pour moi, je n'en sais rien; personne ne connaît par soi-même son père. »

L'année suivante (425, ol. 88, 3), il fit représenter aux Lénéennes ses *Acharniens*, la première des pièces qui nous sont parvenues, la dernière de celles qu'il donna sous le nom d'autrui [1], car *les Chevaliers* sont de l'année 424, et l'on voit par la parabase que le poète s'était décidé enfin à jeter le masque et à demander un chœur en son propre nom. Y avait-il ou non progrès des *Acharniens* sur les deux comédies qui les avaient précédés, et l'auteur s'y dégageait-il, comme le suppose Egger, « des inepties assommantes et des ignobles bouffonneries » qu'il reproche si vivement à ses devanciers, pour « créer ce

1. Ce n'est pas l'opinion de Meineke, qui veut que *les Guêpes* et *les Grenouilles* aient été représentées sous le nom de Philonidès, *les Oiseaux* et *Lysistrate* sous celui de Callistratos. Mais ce savant homme s'embarrasse ici dans des pièges qu'il se tend à plaisir en raffinant sur l'interprétation des formules ἐδίδαξε (il fit représenter) ἐδιδάχθη (le drame fut représenté) διὰ Φιλωνίδου ou bien καθῆκεν, εἰσῆκται διὰ Καλλιστράτου, comme si cela voulait dire il *donna sous le nom* de Callistratos ou de Philonidès. Ce serait possible, mais ce n'est pas nécessaire. La préposition διὰ signifie naturellement *par le moyen de*, et lorsque le scholiaste écrit en parlant des *Chevaliers :* ἐδίδαξε δι' ἑαυτοῦ, il ne veut pas dire seulement qu'Aristophane les donna sous son nom, mais qu'il les joua en personne. D'ailleurs comment Philonidès aurait-il pu dans *les Guêpes* se vanter d'avoir mis Cléon à la raison et écrasé les philosophes, ces vampires si dangereux? Est-ce qu'il était le poète des *Chevaliers* et des *Nuées?* Ou bien ces pièces avaient-elles été représentées sous son nom ? Une plaisanterie d'Amipsias reprochant à Aristophane d'être né le quatrième jour du mois, c'est-à-dire d'être prédestiné à travailler non pour lui-même, mais pour autrui, donnerait seule raison à Meineke contre la tradition constante.

grand art » dont il se vante, « semblable à un palais aux tours élevées, construit avec de belles paroles, de grandes pensées et des plaisanteries qui ne courent pas les rues »? C'est ce qu'il est impossible de dire. Dans la perte des *Détaliens* et des *Babyloniens*, nous sommes réduits à considérer *les Acharniens* comme la première des œuvres de notre poète et à comparer cette pièce non à celles qui l'avaient précédée, mais seulement à celles qui l'ont suivie.

Aristophane n'y montre encore aucune de ces vues générales qui ont fait de lui un si grand polémiste. Il ne s'y attaque ni au principe même de la constitution, comme dans *les Chevaliers*, ni à l'un des organes essentiel de la constitution, comme dans *les Guêpes*. On peut même dire que l'idée première de son nouveau drame n'a point la profondeur et la portée de celle qui avait inspiré *les Détaliens*. Il met seulement en opposition, non pas, comme on le répète, les avantages de la paix et les inconvénients de la guerre, mais les intérêts de deux classes distinctes de la société, ceux des hommes de la ville et ceux des gens de la campagne; ou plutôt (car ce que je viens de dire est moins le sujet des *Acharniens* que celui de *la Paix*) Aristophane développe dans la première de ces deux pièces les griefs des propriétaires terriens contre le parti de la guerre. « Les Athéniens, dit quelque part Thucydide, s'affligeaient de leurs maux : le peuple, parce qu'il se voyait privé même du peu qu'il possédait; les riches, parce qu'ils avaient perdu leurs magnifiques propriétés de campagne, leurs coûteuses constructions et leurs somptueux ameublements. Tous s'irritaient de la guerre et voulaient la paix » (II, ch. LXV). Ces paroles du grave historien nous expliquent le rôle de

Dicæopolis (le citoyen juste ou le bon citoyen). Il ne veut pas de la guerre, parce que ses terres sont ravagées tous les ans par l'invasion et qu'il ne peut voir qu'à de longs intervalles son bourg chéri, où il vivait si doucement et si grassement. Peu lui importe que la dignité et la puissance d'Athènes commandent la résistance la plus énergique aux prétentions des Péloponnésiens : il ne voit qu'une chose, c'est que, depuis que la guerre est déclarée, il ne peut plus jouir de ses aises et faire bombance sur sa terre. Aussi est-il prêt à recueillir et à colporter tous les cancans qui se débitaient dans les cercles des riches et des nobles, et que Plutarque aurait dû laisser là au lieu de leur prêter tant d'importance dans sa vie de Périclès. Il possède sur les causes de la guerre une explication que n'avaient pas encore inventée les Téléclidès et les Hermippos, ces détracteurs passionnés du grand homme d'État. « Je déteste de tout cœur les Lacédémoniens, dit-il, et puisse Neptume, Dieu de Ténare, ébranler la terre et faire crouler leurs maisons! Moi aussi, ils m'ont coupé mes vignes. Voyons, il n'y a ici que des amis qui m'entendent [1], pourquoi accuser les Laconiens de nos maux? » Et après toutes ces habiles précautions oratoires il débite sans sourciller le conte ridicule d'une courtisane de Mégare, enlevée par de jeunes Athéniens, et de deux *filles* d'Aspasie, enlevées en représailles par les gens de Mégare. C'est pour venger l'outrage de ces deux prostituées appartenant à la courtisane Aspasie, que l'Olympien Périclès a tonné, bouleversé la Grèce, jeté la république dans une guerre interminable. Voilà ce que Dicæopolis — Aristophane appelle la vérité. Car « la comédie sait aussi,

1. Allusion aux cris de Cléon contre la comédie des *Babyloniens*, jouée en présence des étrangers et des sujets d'Athènes.

déclare-t-il, discerner ce qui est juste; je ne chercherai pas à plaire, je dirai ce qui est vrai ».

Mais ce bon citoyen n'aurait pas été dangereux, s'il n'avait fait que répéter les calomnies imaginées par les désœuvrés de l'aristocratie, tout glorieux de leur esprit et de leur malice : si finement qu'elles fussent distillées, elles n'étaient qu'une vengeance vaine de leurs rancunes; elles n'avaient qu'une prise médiocre sur la fibre populaire. Dicæopolis s'adresse généralement à d'autres sentiments. Ce n'étaient pas seulement les grands propriétaires à qui « il avait semblé cruel de quitter des lieux sacrés, des habitations où ils avaient conservé les mœurs antiques, et que l'habitude leur avait fait de tout temps considérer comme une patrie [1] ». La plupart des Athéniens souffraient de la brusque rupture de leurs vieilles habitudes, causée par la guerre. Il était souverainement habile de raviver ces regrets et d'opposer les passions particulières à celles du bien public, les intérêts de la petite patrie à ceux de la grande. Le Dicæopolis d'Aristophane est donc un petit propriétaire de campagne, comme il s'en trouvait alors beaucoup dans Athènes, qui ne connaît de patrie que sa bourgade et dans sa bourgade que son champ, et qui, en prétendant faire appel au bon sens, ne fait appel en réalité qu'à l'égoïsme étroit des campagnards. Paysan, il s'adresse à l'imagination et aux idées habituelles des paysans; car il n'avait pas besoin de convertir les nobles et les riches qui étaient tout convertis. C'est ce qui pouvait rendre facilement contagieux ses raisonnements à la fois captieux et populaires, et son exemple plus encore que ses raisonnements. Puisque les

1. *Thucyd.*, II, 17.

politiques ne veulent pas mettre la paix en délibération, il fera son traité particulier avec l'ennemi et jouira ainsi de l'abondance et des charmes de la vie champêtre au milieu de la détresse générale : démonstration sensible et sans réplique des avantages de la paix.

Le chœur, bien qu'Aristophane le représente d'abord comme animé de la fureur la plus belliqueuse, concourt merveilleusement à cette démonstration. Il est composé de vieillards du dême d'Acharnée, et quelques mots de Thucydide vont nous expliquer pourquoi et avec quel art le poète a choisi les gens de ce dême plutôt que de tout autre. « Lorsque les Athéniens virent l'ennemi à Acharnée, à soixante stades de la ville, leur irritation ne connut plus de bornes. Le spectacle de leurs campagnes ravagées sous leurs yeux, chose que les jeunes gens n'avaient jamais vue, dont les vieillards même n'avaient plus été témoins depuis les guerres médiques, leur paraissait intolérable; tous voulaient, surtout les jeunes gens, sortir de la ville et ne pas laisser cet outrage impuni..... Les Acharniens, qui se croyaient une portion notable du peuple athénien (puisqu'ils fournissaient un contingent de 3000 hoplites), en voyant leur territoire ravagé, insistaient surtout pour une sortie [1]. » Ils étaient donc, et dès la première invasion péloponnésienne, gagnés au parti de la guerre. Mais Amphithéos, qu'ils poursuivent pour le lapider, a beau les représenter comme de « vieux soldats de Marathon, durs comme l'yeuse et l'érable dont ils sont faits assurément, rudes, impitoyables » (179-181). Ils ont beau crier eux-mêmes dans leur première indignation : « Non, non; poursuivons-le; de vieux

1. *Thucyd.*, II, XXI. J'ai transporté dans ce chapitre la parenthèse du ch. XX sur les forces militaires des Acharniens.

Acharniens comme nous ne se laisseront pas narguer par un infâme qui a osé, grands Dieux! conclure une trêve quand, pour venger mes champs dévastés, je veux que la guerre redouble de fureur. Plus de répit pour mes ennemis, avant que ma haine, comme un roseau aigu, leur ait percé le cœur de part en part, afin qu'ils n'osent plus ravager mes vignobles » (210-235). Le chœur, si opposé d'abord à Dicæopolis, devait finir par être son admirateur et son auxiliaire. Non qu'il fût bien intimement persuadé par ses raisons, mais il avait en lui-même le principe de sa conversion. Si furieux de voir ravager ses terres, il avait prêté l'oreille aux orateurs de la guerre à outrance; paysan comme Dicæopolis, il ne ressentait pas moins que lui les misères de l'invasion et le regret de son ancienne vie des champs, si pleine de fêtes, de sécurité et de joie. Le spectacle du bonheur de Dicæopolis devait amener l'explosion de ces sentiments et, par conséquent, la volte-face du chœur. Or le chœur des *Acharniens* n'était que la représentation idéale d'une partie assez considérable de la population d'Athènes. Ne pouvait-on pas espérer que tous ces campagnards qui s'étaient réfugiés dans la ville, qui y étaient à peine logés et n'y vivaient que de privations, tourneraient dans la réalité, comme le chœur tournait au gré du poète dans la comédie? Quelle invitation à secouer l'influence des démagogues, que la vue des douceurs que goûtait Dicæopolis et qu'ils pouvaient tous goûter eux-mêmes, non pas en traitant comme lui avec l'ennemi, mais en forçant par leurs votes les hommes politiques à traiter! Aristophane faisait donc œuvre de pamphlétaire habile dans cette pièce; montrait-il la même supériorité comme poète dramatique?

Un moderne qui lirait *les Acharniens* sans parti pris comme sans préparation suffisante pourrait bien être frappé de l'étonnante gaieté qui y règne, mais se demanderait à coup sûr, où est cet art des anciens Grecs si vanté. Je passe, je ne dis pas sur l'invraisemblance, mais sur l'impossibilité absolue du sujet. Un particulier faisant sa paix avec l'ennemi au milieu de la conflagration générale, tenant marché ouvert pour tout le monde, excepté pour ses concitoyens, jouissant seul de l'abondance et se gobergeant au nez du peuple affamé et des imbéciles qui vont combattre pour leur pays, c'est une chose qui ne s'est vue ni ne se verra jamais dans aucun lieu ni dans aucun temps. L'heureux Dicæopolis aurait été d'abord coffré, s'il n'avait pas été lapidé ou passé par les armes. Mais nous savons déjà qu'avec l'Ancienne Comédie il faut s'attendre à une action invraisemblable jusqu'à l'impossible. Encore faut-il qu'il y ait une action quelconque et non une simple succession de scènes juxtaposées arbitrairement. Un sommaire de la pièce montrera avec quel sans-façon elle se moque de cette condition indispensable de tout drame.

Au début, Dicæopolis est là sur la place publique, maugréant contre les prytanes qui doivent présider l'assemblée et qui n'arrivent pas, contre le peuple qui n'est pas plus pressé que les prytanes, récapitulant ses misères et bien décidé à faire tapage, si l'on ne délibère pas sur la paix, toute affaire cessante. L'agora se remplit à la fin et le héraut crie : Qui demande la parole? Un certain Amphithéos, homme ou Dieu, on ne sait, mais qui dans tous les cas se plaint de mourir de faim, prononce le mot de paix et est arraché de la tribune malgré les protestations de Dicæopolis, qui se voit forcé de subir la présentation au

peuple d'ambassadeurs revenant, les uns de la cour du grand roi, les autres d'auprès de Sitalcès, roi des Thraces. Dans l'intervalle entre l'exhibition de l'une et l'autre ambassade, bien convaincu qu'ambassadeurs, prytanes, orateurs, chefs militaires et politiques se moquent des Athéniens et ne pensent à rien moins qu'à la paix, Dicæopolis charge Amphithéos de courir au plus vite à Sparte lui acheter une trêve avec les Lacédémoniens pour lui, sa femme et ses enfants. Ce n'est pas pour rien qu'Amphithéos nous a été donné pour un Dieu. La présentation des ambassadeurs, revenus de Thrace, n'est pas achevée qu'il est déjà de retour, apportant dans trois fioles différentes [1] des échantillons de trêves, l'une de cinq ans, l'autre de dix, l'autre de trente. Dicæopolis choisit naturellement la dernière et court aux champs célébrer les Dionysiaques, tandis qu'Amphithéos s'enfuit à toutes jambes pour échapper aux Acharniens qui, ayant flairé son expédition, le poursuivent, des pierres plein leurs manteaux. Ceux-ci apparaissent furieux, désappointés, se plaignant de la vieillesse qui leur enlève leur proie, mais acharnés à la poursuite. Nous sommes transportés de la place publique d'Athènes à la campagne, où nous voyons Dicæopolis occupé de la phallophorie, mais bientôt troublé par l'arrivée des Acharniens menaçants. Il n'échappe à leurs coups qu'en faisant mine d'égorger un de leurs plus chers amis, un panier à charbon, dont il s'est emparé et qui a une telle peur, qu'il lui lâche au nez une poussière épaisse, comme font les seiches, surprises par le pêcheur. On s'entend à la fin : les Acharniens acceptent d'écouter ses raisons,

1. Ce détail en français est d'un burlesque qui n'a pas de sens. Il s'explique très bien en grec, où le même mot σπονδαὶ signifie traité de paix et libation.

qu'il va leur expliquer la tête sur le billot. Il apporte donc un billot qu'il prend je ne sais où; mais, au lieu de commencer sa harangue, il fausse compagnie à ses auditeurs pour courir chercher de l'éloquence auprès d'Euripide. A force d'obsessions, il arrache au poète tout ce qu'il faut pour émouvoir la pitié et revient d'Athènes à la campagne en un clin d'œil pour débiter son discours. Les Acharniens se divisent; les uns sont persuadés, les autres, plus furieux que jamais, appellent à leur aide Lamachos, « le guerrier dont l'œil lance des éclairs et dont l'aigrette pétrifie les ennemis ». Lamachos accourt, mais c'est pour être grossièrement insulté par Dicæopolis, qui le traite de mercenaire : ce qui sans doute convertit les Acharniens, même ceux qui avaient appelé le guerrier à leur secours. Car le chœur s'écrie avant de prononcer la parabase : « Convaincu par les discours de cet homme, le peuple change d'avis et l'approuve d'avoir fait la paix. »

L'action semble finie, puisque tout le monde est d'accord, excepté ceux que le poète ne prétend pas convertir, parce qu'ils ont avantage à voir les affaires brouillées. Nous ne sommes pourtant qu'à la moitié de la pièce. Mais si l'action est achevée, la démonstration ne l'est pas. Il reste à faire voir d'une manière sensible les heureuses conséquences de l'acte hardi de Dicæopolis.

En paix avec tout le monde, il voit bientôt affluer à son marché vendeurs et acheteurs. C'est un Mégarien affamé qui vient vendre ses deux petites comme cochons de lait, pour une botte d'ail et un litre de sel. C'est un Béotien qui apporte les denrées de son gras pays, et qui remporte en échange, bien ficelé et bien empaqueté, un sycophante qu'il montrera comme un singe plein de malice, sorte de bête curieuse inconnue dans son pays, mais

qui foisonne à Athènes. Un serviteur de Lamachos veut se fournir au marché de Dicæopolis, qui le renvoie les mains vides et chargé de sarcasmes. Il ne renvoie pas moins durement, pour lui apprendre sans doute, à lui et à ses pareils, qu'ils n'ont qu'à suivre son exemple, un laboureur qui geint de la perte de ses deux bœufs enlevés par l'ennemi. Mais il cède quelques gouttes de sa bienheureuse fiole à une nouvelle mariée pour que le corps de son mari, appelé à la guerre, demeure avec elle, parce que, « femme, elle ne doit pas avoir à souffrir de la guerre ». La fête des Coupes est proclamée par le crieur public; un messager annonce à Lamachos qu'il faut partir pour repousser une excursion ennemie, tandis qu'un héraut, au nom du prêtre de Bacchus, qui était sans doute de la faction aristocratique, invite Dicæopolis au banquet sacré. Après un dialogue comique à double partie, où l'on voit Lamachos et Dicæopolis faire leurs préparatifs, l'un pour la guerre, l'autre pour la fête, ils sortent tous les deux pour reparaître bientôt : le premier, blessé et dans un état pitoyable; le second, soutenu sur deux filles de joie et dans la gaieté de l'ivresse. Le chœur chante : Triomphe! Triomphe! et la farce est jouée.

Cette grossière, mais fidèle analyse, où j'ai suivi à dessein le texte, scène par scène, nous donne, il faut l'avouer, une assez médiocre idée d'Aristophane comme poète dramatique. Et cependant, au jugement des critiques anciens, conservé par l'auteur de l'hypothésis ou sommaire du sujet, « ce drame des *Acharniens* est un des mieux imaginés et composés, et conseille la paix de toute manière ». Mais les derniers mots de ce jugement nous donnent le sens des premiers et le limitent. Il est parfaitement vrai que toutes les scènes, moins celle où Dicæopolis

va emprunter à Euripide ses artifices oratoires, concourent au même but, expriment l'une après l'autre la même idée, et qu'en ce sens il y a dans l'œuvre unité de composition. Au point de vue de la construction et de l'effet oratoires, *les Acharniens* devaient être une des comédies les plus parfaites du théâtre attique (τῶν εὖ σφόδρα πεποιημένων) [1]. Mais quel décousu dans la conduite du drame en tant que drame! Jamais Aristophane ne s'est plus moqué des conditions du temps et de l'espace, ni moins soucié des raisons et moyens de l'action. Dicæopolis et le chœur se trouvent instantanément sur la place publique d'Athènes, puis à la campagne, et non moins instantanément Dicæopolis retourne à la ville devant la maison d'Euripide et reparaît devant sa propre maison, où il a laissé le chœur. On dirait que tout ce monde est doué de l'ubiquité d'Amphithéos, qui, en sa qualité de Dieu, n'a pas plus tôt reçu sa commision pour Lacédémone que nous le voyons de retour. Dicæopolis doit se justifier devant les Acharniens, et il les plante là pour courir chez Euripide, ce qui amène une scène de critique littéraire aussi oiseuse que piquante, d'autant plus inutile que, si notre paysan reparaît avec les défroques tragiques empruntées au poète, il ne fait dans son apologie aucun usage de la rhétorique subtile et sentimentale qu'il a cru devoir emprunter [2]. On ne peut pas faire le même reproche d'inutilité à la scène où Lamachos est si indignement conspué, calomnié, bafoué

1. Τὸ δὲ δρᾶμα τῶν εὖ σφόδρα πεποιημένων, καὶ ἐκ παντὸς τρόπου τὴν εἰρήνην προκαλούμενον.

2. « Ne vous fâchez pas, spectateurs, si, *tout mendiant que je suis*, j'ose, dans une comédie, parler des intérêts publics devant le peuple d'Athènes. » Les mots mis en italiques sont la seule chose qui, dans le discours de Dicæopolis, rappelle la scène précédente avec le poète des subtilités et des larmes.

par Dicæopolis; elle rentre parfaitement dans les données premières de la comédie. Mais elle n'est pas amenée avec plus de finesse que la fugue de Dicæopolis à la maison d'Euripide. Après le discours de ce bon citoyen, le chœur se divise, les uns approuvant l'orateur, les autres persistant à vouloir le lapider. Le demi-chœur, qui conserve ses fureurs premières et s'entend dire par l'autre : « Ne bouge pas; si tu touches à cet homme, je saute sur toi, » s'écrie avec le courage ordinaire à ce personnage collectif : « Lamachos, toi dont l'œil lance l'éclair, toi dont l'aigrette pétrifie les ennemis, secours-moi, ô Lamachos, le héros de notre tribu, et vous tous, officiers et soldats, défenseurs de ces murs, accourez à mon aide ou c'en est fait de moi. » Et comme s'il se trouvait là à point nommé, Lamachos répond aussitôt : « D'où vient ce cri de guerre? Où dois-je porter secours? Où dois-je semer l'épouvante? Qui veut que je tire de l'étui ma terrible Gorgone? » Les personnages se rencontrent, non parce qu'ils ont dans leur situation une raison de se rencontrer, mais parce que le poète a besoin de les amener sur la scène, pour les opposer l'un à l'autre et pour faire sa démonstration par une vive et sensible antithèse. Aucune des comédies qu'Aristophane a fait représenter sous son nom, quelque caprice qui y règne, ne présente cet arbitraire et ce décousu dans la succession des scènes. Et je ne parle pas ici de la partie des *Acharniens* qui suit la parabase et qui n'est plus même une apparence d'action, mais, comme le dit M. Burnouf, un défilé continu qui passe devant un même personnage, comme dans le *Prométhée* d'Eschyle.

Une chose particulière aux *Acharniens*, c'est une scène que l'auteur qualifie lui-même de Μεγαρικά τις μαχανὰ, d'artifice mégarien, en faisant allusion à la grossièreté

proverbiale des gens et de la comédie de ce pays. Je veux parler de la scène où le Mégarien affamé vend ses filles comme de petites truies. Ce n'est pas que la fiction soit d'un comique plus gros que l'empaquetage du sycophante Nicarque, ou que la menace d'égorger un panier à charbon comme un des meilleurs amis des Acharniens. Mais elle roule tout entière et s'appesantit longuement sur une équivoque immonde. Certes, Aristophane ne s'inquiétera guère de ménager la pudeur, témoin la donnée première et certaines scènes de *Lysistrate*. Je ne crois pas cependant qu'il ait hasardé ailleurs que dans *les Acharniens* quelque chose à la fois d'aussi grossier et d'aussi raffiné dans sa grossièreté [1]. Cette déplorable scène, qui serait à peine de mise dans une chambrée d'étudiants avinés, était-elle un reste de ces ordures qu'il se vantait plus tard d'avoir balayées du théâtre?

Enfin le chœur, au moins pour la partie lyrique, me paraît d'une pauvreté qui aurait lieu d'étonner, si l'on s'en tenait aux théories courantes sur cette partie de l'art comique. On attendrait mieux en lisant cette strophe [1] : « Inspire-moi, Muse acharnienne, vive et dévorante comme la flamme : telle l'étincelle qui s'élance pétillante du charbon d'yeuse, quand on grille de petits poissons, tandis que d'autres pétrissent la farine ou battent d'une main agile la saumure de Thasos; telle jaillis, ô ma Muse, et prête à ton concitoyen des chants rudes, énergiques, sauvages. » Ces chants, on les cherche; avant la parabase on n'entend que les plaintes des Acharniens sur

1. S'il se rencontre quelques obscénités raffinées dans les comédies suivantes d'Aristophane, elles sont jetées en passant, et non longuement et amoureusement développées, et de plus elles sont en général débitées par les personnages plutôt que mises en action.

la vieillesse qui les empêche d'atteindre le traître, ou leurs menaces non suivies d'effet contre Dicæopolis, lorsqu'ils l'ont rencontré; après la parabase, que leurs exclamations d'approbation et d'envie à la vue du bonheur dont jouit ce vieillard avisé [1]. Si des sarcasmes contre Cinésias, Prépis, Cléonyme, Cratinos, Artémon, vauriens inconnus, ne venaient diversifier quelque peu la monotonie de ces exclamations, il faudrait dire qu'il n'y a rien de plus inutile et de plus fastidieux que cette intervention du chœur. C'est à peine si le génie lyrique d'Aristophane éclate dans le chant phallophorique de Dicæopolis; partout ailleurs, il faudrait beaucoup de bonne volonté pour retrouver cet *humour* intarissable, cette *laune* endiablée ou charmante, cette étincelante fantaisie, qu'on signale comme les caractères généraux et essentiels des chœurs aristophanesques.

Les *Acharniens* n'en étaient pas moins une œuvre remarquable qui, sans mettre peut-être Aristophane à la tête de la troupe comique, marqua sa place parmi les premiers. Nous savons en effet qu'ils l'emportèrent dans le concours sur les Χειμαζόμενοι de Cratinos, qui étaient sans doute une des moindres pièces de ce poète, puisqu'elle s'était perdue dès l'antiquité, et sur les *Noumémies* d'Eupolis [2].

Le début prouve qu'Aristophane était capable de tenter la comédie humaine ou universelle et de mettre à la scène de vrais personnages au lieu de masques fantastiques,

1. « Voyez, citoyens, voyez tous le bonheur que cet homme doit à sa prudence, etc. (671-676). — Voilà un homme vraiment heureux, etc. (836-860). — J'envie ta sagesse, etc. (1008-1017). — Cet homme a trouvé dans la paix les plus douces jouissances (1037-1046). »

2. Καὶ πρῶτος ἦν· δεύτερος Κρατῖνος Χειμαζομένοις· οὐ σώζονται· τρίτος Εὔπολις Νουμηνίαις (Ὑπόθεσις).

s'il n'avait pas été entraîné dans une autre voie par l'habitude et par les circonstances politiques. « Que de soins m'ont rongé le cœur! Et si peu, si peu de plaisirs dans ma vie. Quatre, tout au juste, tandis que mes peines sont innombrables comme les grains de sable de la mer. Voyons : qu'est-ce qui m'a causé quelque joie. Ah! je me rappelle que j'eus l'âme ravie, quand Cléon dut recracher les cinq talents; j'étais tout transporté et j'aime les chevaliers pour ce fait : il honore la Grèce. Mais le jour où j'attendais avec impatience une pièce d'Eschyle, quel désespoir tragique, lorsque le héraut cria : Théognis, introduis ton chœur. Quel plaisir encore me procura Dexithéos, dans ce concours de musique, où il exécuta sur la lyre une mélodie béotienne! Cette année-ci, au contraire, ô le mortel supplice d'entendre Chéris préluder sur le mode orthien! Mais jamais, depuis que je prends des bains [1], la poussière ne m'a piqué les yeux comme aujourd'hui. C'est pourtant jour d'assemblée; on doit se réunir dès le matin, et le Pnyx est encore désert. On bavarde sur le marché; on se sauve de ci et de là pour éviter la corde rouge; les prytanes mêmes n'arrivent pas; ils viendront tard; alors on se poussera, se bousculera pour siéger au premier banc. De la paix, on ne s'occupera guère. O Athènes, Athènes! Moi, je ne manque pas de venir ici avant tous les autres, et là, me voyant seul, je geins, je bâille, je m'étire, je pète, je ne sais que faire, je dessine sur la poussière, je m'épile, je réfléchis, je songe à mes champs, je fais des vœux pour la paix, je maudis la ville et je regrette mon cher bourg, qui ne me disait jamais : Achète du charbon, du vinaigre, de l'huile;

1. Depuis mon enfance, ou depuis le temps où, encore enfant, je me lavai dans un bain. C'est le mot de Juvénal.

on ne connaissait pas le mot qui me scie en quatre : *acheter*[1]; j'y récoltais tout gratis. Aussi suis-je venu à l'assemblée, bien décidé à huer, à interrompre, à injurier les orateurs, s'ils parlent d'autre chose que de la paix. — Mais voici les prytanes qui arrivent; il est bien temps, à midi! Quand je le disais, hein! n'est-ce pas cela? Ils se poussent et se disputent les premières places. » Retranchez dans la supputation des joies et des douleurs de Dicæopolis et remplacez-les par d'autres, les détails trop particuliers et qui sentent plus le poète satirique que le bonhomme repassant naïvement ses petites misères; quel naturel, quelle vérité dans le reste! Ces traits humains sont trop rares dans l'Ancienne Comédie pour qu'on ne les relève pas. Ce n'est plus le poète comique cherchant à faire rire à tout prix, c'est la nature même qui parle : c'est déjà dans l'Ancienne Comédie la comédie de Ménandre et de Molière.

Tel n'est point le ton habituel, la manière générale des *Acharniens*. La gaieté y abonde, non celle qui vient de la vive expression des mœurs, mais celle qui vient de la caricature et de la farce; et elle a bien son prix. Même les scènes qui ne se rattachent à l'action que par un lien très lâche, comme celle d'Euripide et de Dicæopolis, y sont d'une verve incomparable, et je ne sais si Aristophane a jamais écrit scène de critique littéraire plus piquante que celle-là. Mais ce qui me paraît surtout remarquable, c'est que l'espèce de comédie à tiroir, qui

1. Il y a là un jeu de mots sur πρίω pour πρίασο, impératif de πρίασθαι, et sur πρίων, participe présent de πρίω (scier). M. Fallex a essayé de le rendre, mais je ne crois pas son essai heureux, le mot *hacher* n'ayant pas en français le même sens métaphorique que *scier* :

Ce mot désespérant, cet exécrable *achète*
Me *hache* en vérité, me hache bras et tête.

suit l'action très mince de la pièce, n'a pas un instant de langueur, de sorte que M. Poyard a pu écrire non sans raison : « Cette comédie des *Acharniens* est une des plus remarquables de celles d'Aristophane par sa gaieté toujours croissante, qui aboutit à une véritable ivresse bachique. L'action, vive[1] dès l'exposition, redouble d'entrain et d'ardeur à mesure qu'elle avance vers le dénouement d'une verve étincelante. » Nous avons dit après Schlegel que le comique d'Aristophane, après les premiers coups portés, courait risque de languir; que ces défilés de personnages épisodiques qui viennent remplir le vide de l'action, très spirituels dans le détail, étaient froids dramatiquement dans l'ensemble, comme on peut le voir dans *les Oiseaux*, dans *la Paix*, dans le *Ploutos;* que c'est plutôt de la satire que du drame comique. Ici ce défilé ne cesse d'être plein de verve et traduit d'une manière sensible et très plaisante l'idée même de la comédie. Les malheurs de la guerre représentés par le Mégarien, les avantages de la paix par le Béotien, les uns et les autres par l'opposition si vive de Dicæopolis faisant ses préparatifs de bombance, de Lamachos se rendant au combat, de l'un revenant entre deux courtisanes qui le cajolent, de l'autre revenant blessé et gémissant, sortent si naturellement de l'action même qu'ils n'en sont que le prolongement et en semblent le dénouement nécessaire. Jamais Aristophane n'a usé avec un art plus profond de cet artifice de développement. Il faudrait citer toutes ces scènes, moins celle du Mégarien, qui ne me paraît qu'une débauche d'esprit. Je me contenterai du morceau final.

« DICÆOPOLIS (entre deux filles). — Oh! là! là! quelles

1. Est-ce bien l'action? N'est-ce pas plutôt la thèse du poète mise sous forme d'action.

gorges! C'est ferme comme un coing. Allons, mes trésors, de voluptueux baisers. Vos lèvres sur les miennes! Ah! ah! j'ai vidé le premier la coupe.

LAMACHOS. — Cruelle destinée! que je souffre! maudites blessures!

DICÆOPOLIS. — Ah! ah! salut, chevalier Lamachos. (*Il l'embrasse.*)

LAMACHOS. — Dieux ennemis! (*Il mord Dicæopolis.*)

DICÆOPOLIS. — Ah! grands Dieux!

LAMACHOS. — Pourquoi m'embrasses-tu?

DICÆOPOLIS. — Pourquoi me mords-tu?

LAMACHOS. — Cruel écot que j'ai payé là.

DICÆOPOLIS. — On ne payait pas son écot à la fête des Coupes.

LAMACHOS. — O Péan, Péan!

DICÆOPOLIS. — Ce n'est pas aujourd'hui la fête de Péan.

LAMACHOS. — Oh! soulevez, soulevez ma jambe; ah! tenez-la bien, mes amis.

DICÆOPOLIS. — Et vous, prenez-moi par un autre endroit, mes chères petites.

LAMACHOS. — Ce coup de pierre me donne le vertige; ma vue se trouble.

DICÆOPOLIS. — Et moi je crève de désir; je grille de m'en donner dans les ténèbres.

LAMACHOS. — Portez-moi chez le médecin Pittalos.

DICÆOPOLIS. — Portez-moi chez les juges (de la fête). Où est le roi du festin? A moi l'outre!

LAMACHOS. — Cette lance m'a percé les os; quelle torture [1]!

1. Quand je lis dans les *Tusculanes* (liv. II, ch. XXI) les plaintes d'Ulysse blessé à mort et que je les compare à celles de Lamachos, je me demande si Aristophane n'a pas transporté ici la scène finale d'une tragédie analogue à celle des *Niptres* de Pacuvius.

DICÆOPOLIS. — Voyons cette coupe vide. Triomphe! Triomphe!

LE CHŒUR. — Vieillard, je réponds à ton appel : Triomphe! Triomphe!

DICÆOPOLIS. — J'ai encore rempli ma coupe de vin pur; je l'ai vidée d'un trait.

LE CHŒUR. — Triomphe, brave lutteur. A toi l'outre!

DICÆOPOLIS. — Suivez-moi en chantant : Triomphe! Triomphe!

LE CHŒUR. — Oui, nous te chanterons, toi et l'outre sacrée, et tous, en te suivant, nous répéterons en ton honneur : Triomphe! Triomphe! »

Ce n'est pas héroïque; mais on ne pouvait faire sentir plus vivement, et d'une manière plus amusante, que la guerre est la plus grande des folies, et qu'elle n'engendre que misères, fatigues, horions et douleurs, au lieu des plaisirs faciles que nous offre la bonne nature. Nulle au point de vue dramatique, puisqu'il n'y a point, je ne dis pas le moindre progrès, mais le moindre changement dans la situation depuis la conversion de ces farouches partisans de la guerre qui composent le chœur, la seconde partie des *Acharniens* est un chef-d'œuvre comme pamphlet, et la démonstration de l'opinion que le poète veut faire prévaloir y est si pleine de mouvement et de gaieté folle, qu'on ne sent pas le vide de l'action. La misère noire du Mégarien, forcé de vendre ses filles pour ne pas les voir mourir de faim et se procurer les denrées les plus nécessaires; la grasse abondance du Thébain qui, bien qu'en état de guerre, ne voit pas l'invasion visiter annuellement son pays et qui peut, en conséquence, fournir des comestibles les plus délicats le marché de Dicæopolis; les doléances du paysan athénien qui perd

ses bêtes de labour parce qu'il a la sottise d'être belliqueux ou la lâcheté de ne point dire Non aux braillards de la place publique, ennemis de la paix; la pénurie des bravaches eux-mêmes, tirant la langue et repoussés avec une impitoyable ironie loin des bons morceaux qu'ils convoitent; les préparatifs de départ de Dicæopolis et de Lamachos pour des expéditions si différentes; les joyeuses chansons de l'un et les gémissements de l'autre à leur retour, tout concourt en même temps à la démonstration poursuivie par le poète et à la gaieté des spectateurs. Il y a là un art qui était, je crois, inconnu à Cratinos et à ses contemporains, et qu'aucun poète, pas plus Eupolis que Phrynichos ou Platon, ne posséda à ce degré parmi les rivaux d'Aristophane. Les critiques anciens ou du moins ceux qui nous ont conservé quelques parcelles de leurs appréciations, ne nous parlent jamais que de sa supériorité dans la plaisanterie, où il savait unir l'énergie de Cratinos et la grâce d'Eupolis. Mais c'est surtout par la composition qu'il me paraît l'emporter, au moins comme pamphlétaire, et qu'il est sans égal entre tous les auteurs de l'Ancienne Comédie. Avec autant d'esprit et d'imagination que pas un, il a une verve et une ténacité de logique incomparable. C'est bien de sa comédie qu'il est juste de dire qu'elle est ῥητορικὴ ἔμμετρος, l'éloquence assujettie à la mesure. Voilà ce qui fit, selon moi, sa supériorité sur ses devanciers et sur ses contemporains; et ce merveilleux talent est déjà tout entier dans *les Acharniens*. Les pièces qui suivront pourront montrer plus d'habileté dans la conduite de l'action; aucune n'aura plus d'entrain dans la démonstration plaisante, essentielle à la comédie politique. C'est le drame, non le pamphlet, qui se perfectionnera désormais dans Aristophane.

CHAPITRE VIII

COMÉDIES POLITIQUES. LES CHEVALIERS.

En quoi *les Chevaliers*, œuvre personnelle d'Aristophane, peuvent-ils être dits l'œuvre commune de l'aristocratie? — Des jugements des anciens sur Cléon. — Pourquoi le parti aristocratique s'acharne-t-il sur lui. — Son élection à la place de Nicias, dans Thucydide : que la scène n'est pas à l'avantage des nobles; d'un autre côté, que le récit de Thucydide ruine et le jugement de cet historien et les plaisanteries d'Aristophane sur le gâteau de Pylos. — Raison particulière de la composition du chœur, la victoire de Cenchrées, opposée à celle de Sphactérie. — Explication du rôle de Démosthène. — Explication du rôle d'Agoracrite. — Art de flatter le peuple en le flagellant. — Composition des *Chevaliers* comme pamphlet. — Leur composition dramatique. — Vive et piquante exposition; admirable entrée de Cléon; altercation du corroyeur et du marchand de boudins; Cléon s'étonne de trouver de la résistance et un opposant plus braillard que lui. — Parabase. — 1er engagement devant le peuple; Cléon sent fléchir son crédit. — 2e engagement, la scène des oracles; Cléon encore vaincu. — 3e engagement, les serviteurs du ventre; Cléon est battu pour la troisième fois. — Le peuple a honte de l'abandonner, mais le voit convaincu de tout garder pour lui-même. — Cléon ne s'avoue vaincu que lorsqu'il sait ce qu'est Agoracrite. — Nouvelle parabase, celle qu'une tradition attribue à Eupolis : invraisemblance littéraire de cette tradition. — L'exode ou pompe triomphale de Démos rajeuni. — Les dangers et le courage de l'auteur des *Chevaliers* ramenés à leur vraie mesure.

On dirait qu'Aristophane a déjà dans la pensée ses *Chevaliers* et qu'il les annonce dans ces mots des *Acharniens :* « Je te hais encore plus que Cléon [1], dont quelque jour je tannerai le cuir pour en faire des chaussures aux

1. Ὡς μεμίσηκά σε Κλέωνος ἔτι μᾶλλον, ὃν — Κατατεμῶ τοῖσιν ἱππεῦσι κατατύματα. 300.

chevaliers. » Il avait déjà attaqué le démagogue, mais incidemment, dans *les Babyloniens;* il le prend maintenant à partie toute une pièce durant, avec une âpreté et une violence qui témoignent autant de haine personnelle que d'inimitié politique. Personnellement, il avait à se venger de l'orateur populaire qui avait voulu le perdre, en l'accusant d'usurper le titre de citoyen. Assez rancunier, à ce qu'il semble, Aristophane ne pardonna jamais à Cléon cette accusation, qui fut reprise par les comiques ayant maille à partir avec lui, et qui a passé jusque dans ses biographes et ses scholiastes. D'un autre côté, entre *les Acharniens* et *les Chevaliers,* un fait s'était passé, qui avait surexcité jusqu'à la rage la haine des « bons » : contrairement à leurs espérances, Cléon avait rendu aux Athéniens le plus grand service qu'ils aient reçu dans cette longue guerre du Péloponnèse. Il avait abattu, par la prise de Sphactérie, l'orgueil de Sparte et fort ébranlé sa réputation au dehors. Aristophane fut donc poussé non seulement par ses griefs personnels, mais encore par la fureur du parti aristocratique, à prendre Cléon corps à corps, et, pour la première et dernière fois de sa vie, il fit d'un personnage public l'unique sujet d'une de ses comédies [1]. Les bons semblent même l'avoir aidé dans sa tâche; le poète et son parti mirent en commun leurs colères pour produire ce chef-d'œuvre des pamphlets. Voilà sans doute ce qu'il y a de vrai dans la revendication d'Eupolis, qui était un des plus ardents parmi les aristocrates : « Ces fameux *Chevaliers*, je les ai faits en collaboration avec ce chauve, et je lui en ai fait ca-

1. Peut-être Aristophane a-t-il récidivé dans la comédie intitulée *Triphalès*, qui paraît avoir été dirigée contre Alcibiade de retour de l'exil, après la destruction du gouvernement oligarchique des Quatre-Cents.

deau [1]. » Évidemment, c'est Aristophane qui tint la plume pour le parti et à qui revient la meilleure part de l'œuvre. Eupolis a pu fournir, à celui qui était déjà son rival et qui allait le dépasser, quelques plaisanteries, quelque image bouffonne ou sanglante, peut-être quelques morceaux tout faits qu'Aristophane dut retoucher pour les accommoder à ses conceptions. Mais la comédie des *Chevaliers* n'en appartient pas moins dans son ensemble à celui qui l'a fait représenter sous son nom, et les mots de collaboration (συνεποίησα) et de cadeau (ἐδωρησάμην) sont excessifs jusqu'au mensonge. On doit donc admettre que cette pièce est bien d'Aristophane, auquel ne l'ont jamais contestée les grammairiens d'Alexandrie, et de plus qu'elle est au point de vue de l'art une œuvre très personnelle. Mais le fond n'est ni d'Aristophane, ni d'Eupolis; ce sont les idées, les préjugés, les haines, les craintes, les médisances plus ou moins fondées, les insinuations, les calomnies, en un mot les cancans de tout le parti des honnêtes gens. On peut en dire autant, il est vrai, de toutes les pièces politiques d'Aristophane et même de la plupart des productions de l'Ancienne Comédie [2]. Mais nulle ne porte

1. ..... Κἀκείνους τοὺς Ἱππέας
Συνεποίησα τῷ φλακρῷ τούτῳ κἀδωρησάμην.

Ces vers des *Baptes* sont de sept ou huit ans postérieurs aux *Chevaliers;* mais, dès l'année qui en suivit la représentation, c'est-à-dire en 423, Cratinos donnait à entendre la même chose dans sa comédie de *la Bouteille*, dans laquelle il médisait d'Aristophane en le représentant comme plagiaire d'Eupolis (ἐν ᾗ κακῶς λέγει τὸν Ἀριστοφάνην ὡς τὰ Εὐπόλιδος λέγοντα). (Schol. sur *les Chev.*, v. 531.) Ainsi, dès le lendemain en quelque sorte de la représentation, Eupolis avait dû se plaindre dans quelque conversation, et Aristophane répondit à cette accusation en prétendant (*Nuées*, 551-556) que le *Maricas* était une mauvaise contrefaçon de ses *Chevaliers*.

2. En mettant à part les pièces de Cratès et de Phérécratès, et peut-être quelques comédies ou toutes personnelles comme *la Bouteille* de Cratinos, ou d'une portée sociale dépassant la politique et les passions du moment, comme le *Ploutos* et *les Femmes à l'Assemblée*.

le caractère d'œuvre collective, au moins quant au fond des idées, au même degré que *les Chevaliers*. Aucune non plus n'a eu plus d'influence et une influence plus désastreuse sur les jugements de l'histoire.

On juge Cléon par le portrait qu'en ont laissé ses ennemis, et la démocratie athénienne par Cléon. C'est ce qui me fait un devoir non de réhabiliter ce personnage (nous n'avons pas en vérité d'informations suffisantes pour une pareille réhabilitation, non plus que pour justifier la condamnation unanime portée par les anciens [1]), mais d'examiner ce qu'on lui reprochait, et pourquoi la haine des *honnêtes gens* s'acharna contre lui avec plus d'ensemble et de rage que contre Périclès. Cléon, fils de Cléénète, qui, aux yeux de l'aristocratie, était en 431 ou 430, dans *les Parques* d'Hermippos, le brillant et ardent Cléon [2], n'est plus en 425, dans *les Acharniens*, qu'un accusateur violent, qu'un braillard, qu'un voleur. Les mêmes accusations reviendront naturellement dans *les Chevaliers* avec plus de violence encore et surtout avec plus d'insistance; et je ne dois pas dissimuler que telle est aussi l'appréciation de Thucydide dans cette oraison funèbre qu'il consacre au démagogue : « C'étaient les adversaires les plus déclarés de la paix, dit-il de Brasidas et de Cléon, l'un à cause de ses succès militaires et de la gloire qu'ils lui valaient, l'autre parce qu'il sentait qu'en temps de paix *ses crimes seraient plus en vue, ses calomnies moins facilement acceptées.* » (V, ch. XVI.) Mais le grand historien ne cite aucun de ses crimes, à moins qu'on ne donne ce nom au discours sur l'extermination des Mityléniens [3] ; et le poète,

1. Voir la *Revue historique*, ann. 3, p. 241.
2. Δηχθεὶς αἴθωνι Κλέωνι.
3. C'est bien l'impression que veut donner Thucydide, qui traite par-

plus prodigue d'injures, n'est guère plus explicite que l'historien. Il n'énonce que deux faits précis [1]; et l'un est à l'honneur de Cléon : c'est la condamnation d'un infâme; l'autre aurait besoin d'explication : c'est l'acte de concussion ou de vénalité, par lequel Cléon s'engageait à faire alléger le tribut de certains insulaires au prix de cinq talents (environ 27 700 fr.). Mais Cléon fut-il contraint par jugement à les rendre après les avoir reçus, ou fut-il simplement soupçonné, accusé par les chevaliers de cette vénalité, et par suite arrêté dans son vilain commerce réel ou supposé? Les termes d'Aristophane, dans leur sens le plus naturel, ne s'accordent qu'avec la première hypothèse. « J'eus l'âme ravie, fait-il dire à Dicæopolis au début des *Acharniens,* quand Cléon dut recracher cinq talents [2]. » Mais il est évident que la condamnation, si condamnation il y avait eu, ne se serait pas bornée à la restitution pure et simple de l'argent extorqué, mais aurait entraîné une forte amende, et peut-être pis, puisque la trahison se mêlait ici à la vénalité. C'est donc la seconde explication qui seule me paraît vraisemblable, et alors

tout Cléon en ennemi, soit que celui-ci ait été l'auteur de son exil, soit pour d'autres raisons. Remarquons toutefois que l'adversaire de Cléon ne dit nulle part que la mesure qu'il conseille serait un crime; il la présente seulement comme une faute politique. Et, d'un autre côté, l'historien qui rapporte avec tant de calme et comme chose toute naturelle l'odieux égorgement des Platéens et tant d'autres massacres, ne pouvait s'émouvoir beaucoup du décret qui devait exterminer Mitylène.

1. *Chevaliers*, 878-880; *Acharniens,* v. 5-6.

2. Les scholiastes ne savent même pas bien de quoi il s'agit. Ils nous disent d'abord que Cléon fut puni d'une amende de 5 talents pour outrage aux chevaliers (διὰ τὸ ὑβρίζειν τοὺς ἱππέας). Puis ils ajoutent la raison que j'ai mise dans mon texte : « Cléon reçut 5 talents des insulaires pour conseiller aux Athéniens d'alléger leur contribution. Les chevaliers, l'ayant appris, parlèrent (contre ce trafic) et lui redemandèrent (l'argent perçu) ἀντέλεγον καὶ ἀπῄτησαν αὐτόν. » C'est ce que rappelle Aristophane (*Acharn.*, v. 6). — Quant aux auteurs des biographies anonymes, ils placent le fait après *les Chevaliers*, tout en renvoyant aux *Acharniens*, et c'est Aristophane qui devient l'accusateur.

nous sommes en face d'une accusation qui peut être une calomnie, et non d'un fait avéré par un jugement public. Lorsqu'on sort des insinuations vagues et sans preuves à l'appui, Cléon ne doit paraître qu'un orateur fougueux, soupçonneux, violent, qui avait l'oreille du peuple et exerçait sur lui la plus grande influence [1], ni plus ni moins probe que la plupart des hommes politiques d'alors. Quant à son ascendant sur le peuple, on ne peut le comparer à l'espèce de royauté que Périclès exerça sous des titres divers, de 469 jusqu'à sa mort, et qui a fait dire si justement à Thucydide : « Le gouvernement d'Athènes était alors la république de nom; mais, de fait, c'était l'empire d'un seul citoyen principal. » C'est donc par une exagération évidente qu'on attribue à Cléon cette toute-puissance que nous lui voyons dans *les Chevaliers*, la tyrannie sur Athènes comme sur les sujets d'Athènes, sur le sénat comme sur le peuple, sur les chefs élus comme sur les simples citoyens. On ne voit pas, malgré le titre de *stratège* que lui décernent très gratuitement les scholiastes, qu'avant l'affaire de Sphactérie il ait eu jamais de commandement militaire, et qu'il ait été au nombre des stratèges, qui non seulement disposaient des forces de la république au dehors, mais avaient encore dans la ville une juridiction fort étendue. Dans l'affaire de Sphactérie il ne fut général qu'accidentellement; et, jusqu'en 421, c'est-à-dire jusqu'à l'année de sa mort, il ne parut plus jamais à la tête d'une armée [2]. L'anneau, que

1. Βιαιότατος τῶν πολιτῶν, τῷ τε δήμῳ παρὰ πολὺ ἐν τῷ τότε πιθανώτατος. (Thucyd., III, 36.)

2. Encore dans l'expédition où il fut tué, rien ne prouve qu'il commandât à titre d'un des dix stratèges. Il semble, d'après les mots de Thucydide, qu'il n'eût alors qu'une simple commission militaire. « Cléon avec l'assentiment des Athéniens fit voile après l'armistice pour l'Épi-

Peuple lui enlève dans *les Chevaliers* pour le donner à son adversaire Agoracrite, est simplement l'insigne d'une charge de finance (ταμίας). Cléon avait en effet l'administration générale des revenus publics, une sorte de surintendance (ταμίας τῆς κοινῆς προσόδου), et, à ce titre, il devait veiller à la répartition et au recouvrement du φόρος ou de la contribution de guerre, que payaient les alliés et les sujets, pour qu'Athènes les préservât de la domination persane [1]. Cette fonction, de jour en jour plus considérable politiquement depuis Aristide, donnait à qui savait s'en servir une influence prépondérante dans l'État; et c'est grâce à elle qu'Éphialte et Périclès purent réussir dans leurs réformes judiciaires, qui étaient aussi des réformes politiques. Mais aussi elle exposait à tous les soupçons les plus injurieux, à toutes les insinuations perfides et malveillantes, surtout dans un pays où le plus grand éloge qu'on pût faire d'un homme public était de dire qu'il avait les mains pures. Voilà ce qu'il faut avoir toujours présent à l'esprit en lisant *les Chevaliers* et la partie politique des *Guêpes*.

Les aristocrates voyaient déjà dans Cléon un second Périclès, mais un Périclès plus mal élevé, plus violent et moins honnête, parce qu'il *n'était pas né*. Et ce qui redoublait leur dépit et leur fureur, c'est qu'ils lui avaient eux-mêmes tendu l'échelle pour monter à cette position dominante et souveraine, s'il y parvenait jamais. La scène

thrace avec 1200 hoplites athéniens, etc. », exactement comme Démosthène dans l'affaire de Pylos : « Démosthène, *simple particulier* depuis son retour de l'Acarnanie, avait été autorisé sur sa demande à disposer s'il le voulait de la flotte athénienne (commandée par Eurymédon et Sophocle) dans la traversée en vue du Péloponnèse. »

1. Καὶ νῦν ἀπόδος τὸν δακτύλιον, ὡς οὐκ ἔτι ἐμοὶ ταμιεύσεις. Je sais que Curtius nie l'existence, à cette époque, d'un surintendant des finances. Mais tout le drame d'Aristophane affirme ce que nie Curtius.

est trop curieuse pour ne pas la citer tout entière telle que la donne Thucydide. Aussi bien elle nous éclairera sur les sentiments de ces hommes qui prétendaient être seuls de bons citoyens, et sur leur incroyable légèreté politique. Elle nous apprendra de plus ce que pèsent historiquement les éternelles plaisanteries d'Aristophane sur « le gâteau lacédémonien, pétri par Démosthène et escamoté par Cléon ».

On venait d'apprendre que les troupes de Pylos souffraient et que, si elles ne recevaient pas de renforts, les Spartiates, renfermés à Sphactérie, pourraient bien échapper, et avec eux le fruit de l'expédition de Démosthène. On parlait d'envoyer s'enquérir de l'état des choses, au lieu d'agir. Alors Cléon « conseilla aux Athéniens, qu'il voyait incliner vers la guerre, de ne pas envoyer aux informations et de ne pas perdre en vains délais l'occasion favorable, mais d'aller attaquer les assiégés dans l'île même, si les nouvelles (de l'armée) étaient exactes. En même temps, faisant allusion à Nicias, alors stratège, qu'il détestait, il l'accusait indirectement en disant qu'avec les préparatifs dont on disposait, il serait facile, si les généraux étaient des hommes de cœur, d'attaquer l'île et de s'emparer des soldats qui l'occupaient ; que c'était là ce qu'il ferait, s'il avait le commandement.

« Les Athéniens commençaient à murmurer contre lui et demandaient pourquoi il ne partait pas à l'instant, si la chose lui paraissait si facile. Nicias, qui se voyait personnellement attaqué, lui dit que les généraux l'autorisaient pour leur part à prendre les troupes qu'il voudrait et à tenter l'entreprise. Cléon, croyant d'abord que c'était une feinte, semblait prêt à accepter; mais lorsqu'il s'aperçut que l'offre était sérieuse, il recula et dit que ce n'était

pas lui, mais Nicias qui était général; il commençait à craindre, sans croire encore cependant que Nicias osât se démettre en sa faveur. Mais Nicias insista derechef, se démit du commandement de l'armée de Pylos, en prenant les Athéniens à témoin. Plus Cléon faisait d'efforts pour échapper à cette expédition et pour revenir sur sa déclaration, plus la multitude (car tel est son caractère) pressait Nicias de lui abandonner le commandement et criait à Cléon de s'embarquer. Enfin, n'ayant plus moyen de revenir sur sa parole, il accepta le commandement de l'expédition et, s'avançant au milieu de l'assemblée, il déclara qu'il n'avait pas peur des Lacédémoniens, qu'il n'embarquerait avec lui personne de la ville, et qu'il ne prendrait avec lui que les troupes de Lemnos et d'Imbros, des peltastes auxiliaires d'Énos et 400 archers également étrangers. Avec ces forces réunies aux soldats de Pylos, il s'engagea à ramener dans vingt jours les Lacédémoniens prisonniers ou de les tuer sur place. Les Athéniens rirent un peu de sa forfanterie; mais les gens sages ne virent pas ce résultat sans quelque plaisir; car ils calculaient que, de deux biens, il y en avait un qui ne pourrait leur échapper : ou bien être débarrassés de Cléon — c'était ce qui leur semblait le plus probable — ou, si leurs espérances étaient trompées, se rendre maîtres des Lacédémoniens. » (L. IV, ch. XXVII, 28.)

Ce simple récit est aussi méchant que toute la comédie d'Aristophane, et, moins les paroles odieuses de la fin, me semble charmant. Mais j'ai peur que Thucydide n'ait fait ici acte de pamphlétaire plutôt que d'historien. Avec sa connaissance des manèges parlementaires et des mouvements de la place publique, il devait savoir à quoi s'en tenir sur ces *Athéniens qui commençaient à murmu-*

rer, sur cette *multitude qui pressait d'autant plus Cléon d'accepter qu'il reculait davantage,* sur ces *citoyens qui rirent un peu de sa forfanterie.* N'étaient-ce point par hasard ces petits jeunes gens que Phrynichos nous représente se pressant aux pieds de la tribune pour y faire tapage et pour troubler l'orateur adverse par des rires et des huées [1]? Thucydide veut rendre Cléon ridicule, et c'est Nicias qu'il rend méprisable. Cléon avait cent fois raison de crier que ce n'était pas à lui, simple orateur, mais aux stratèges en fonction, à Nicias, qu'il appartenait de secourir une armée athénienne en détresse, et d'achever ce que Démosthène avait si bien commencé, mais avec des forces insuffisantes. Il avait encore cent fois raison d'assurer que, si les stratèges étaient des hommes de cœur et faisaient leur devoir, rien n'était plus facile que de frapper à Sphactérie un coup décisif. Peu importent ses forfanteries de mauvais goût. Ce qui prouve qu'il voyait plus juste et qu'il était mieux informé que Nicias, ce n'est pas seulement le résultat, c'est ce que Thucydide ajoute : « Cléon prit dans l'assemblée toutes ses mesures; il reçut le suffrage des Athéniens pour cette expédition, se choisit pour collègue Démosthène, un des chefs qui étaient à Pylos, et pressa son départ. Ce qui l'avait déterminé à s'adjoindre Démosthène, c'est qu'il avait appris que, de son côté, ce général songeait à faire une descente dans l'île. Car les soldats, fatigués de leur séjour dans un lieu où ils manquaient de tout et plutôt assiégés qu'assiégeants, brûlaient de courir au danger. Un incendie survenu dans l'île avait aussi augmenté la confiance de Démosthène. » (IV, ch. XXIX.) Cléon

1. Pass. déjà cité, p. 173.

avait donc des renseignements exacts et précis, ou que Nicias n'avait pas, ou qu'il ne comprenait pas, s'il les avait, et peut-être ne voulait pas comprendre. Il savait le chiffre et surtout la nature des troupes que demandait Démosthène. Il savait que, grâce à l'incendie qui avait déboisé l'île en partie, ce général avait plus besoin de troupes légères, atteignant l'ennemi de loin, que de troupes pesamment armées, qui manœuvreraient difficilement dans ce pays de rochers; et il agit en conséquence. Donc, alors même que Cléon se serait attribué ou que le peuple lui eût attribué, en grande partie, le succès de ce coup qui frappa si sensiblement les Spartiates, Démosthène aurait eu mauvaise grâce de se plaindre qu'il lui eût dérobé sa gloire de Pylos. Car, sans Cléon, il aurait probablement vu lui échapper la proie qu'il tenait à portée de sa main, mais sans pouvoir la saisir. Mais plus le succès était éclatant et ajoutait d'autorité au démagogue favori du peuple, plus les honnêtes gens, qui n'avaient pas à se louer de leur clairvoyance ni de leur souci des intérêts publics, devaient gémir de lui avoir abandonné et même fourni l'occasion d'acquérir le prestige de la gloire militaire, toujours si puissant sur l'esprit de la multitude. Ils brûlaient de se venger de leur propre sottise sur celui qui en profitait, et Aristophane fut le ministre sanglant de leur vengeance [1].

Avec quel art il procède à l'exécution de Cléon et à celle de la démocratie athénienne dans ce personnage! Le service signalé que Cléon venait de rendre en secondant si à propos Démosthène, Aristophane en toute rencontre le transforme en tour de passe-passe. Cléon n'a rien fait,

1. Voir sur Cléon l'article de M. Lanthoine, dans la *Revue historique*, 3e année, p. 241 et suivantes.

absolument rien ; il est trop lâche pour regarder jamais en face une lance lacédémonienne ; ce qu'il sait à merveille, c'est de « moissonner le champ d'autrui » dans les affaires militaires comme dans celles de finance. Et puis, qu'est-ce que la prise de Pylos à laquelle les chevaliers n'eurent aucune part, au prix de la journée de Cenchrées où leur valeur brilla d'un si vif éclat? Aristophane n'oppose pas ainsi brutalement ces deux faits. Mais, tandis qu'il ne parle de l'un que pour calomnier Cléon, avec quelle verve et quelle belle humeur il célèbre l'autre, vraiment digne de la gloire des ancêtres! La victoire de Cenchrées, due en effet aux chevaliers [1], était un de ces faits d'armes inutiles et sans conséquence, comme il y en a tant dans la guerre du Péloponnèse, tandis que celle de Pylos ou de Sphactérie était un coup mortel porté à la considération militaire de Sparte. Qu'importe? Dans la logique des partis, le succès de Pylos et la gloire de Démosthène devaient s'effacer devant le succès sur les Corinthiens et dans la gloire de Nicias, comme trop souvent dans l'esprit du peuple un fait ancien de quelques mois seulement ou même de quelques semaines s'oublie pour un autre tout récent. Telle est la raison particulière et tout actuelle qui devait faire choisir à Aristophane les chevaliers pour en composer le chœur de sa comédie [2].

Mais, tout en opposant le succès aristocratique de

1. « Longtemps on tint bon des deux côtés sans plier; mais enfin les Athéniens, grâce à l'avantage que leur donnait leur cavalerie sur un ennemi qui en manquait, mirent les Corinthiens en déroute. » (Thucyd., IV, 44.)

2. La raison générale c'est que les chevaliers, représentant les vieilles fortunes territoriales, étaient les ennemis naturels de Cléon, chef des parvenus, qui représentaient les fortunes commerciales ; ils devaient par conséquent présider à la renaissance du peuple revenu aux beaux jours de Miltiade et d'Aristide.

Cenchrées au succès roturier de Pylos, et en le mettant fort au-dessus, Aristophane prétendait bien ménager Démosthène et le ranger de son côté contre Cléon avec les citoyens qui avaient fait partie de son expédition. Avec cet art perfide des partis qui savent saisir les germes de division entre des hommes combattant pour la même cause, il insinue ou plutôt ne cesse de répéter que, loin de tirer Démosthène d'un mauvais pas et de l'aider, par les renforts nécessaires qu'il lui amena, à terminer heureusement une expédition commencée malgré le mauvais vouloir des stratèges [1], Cléon n'était venu que lui ravir l'honneur de son entreprise. Il s'efforce d'attiser ou de faire naître la jalousie entre les deux compagnons de victoire. Aussi, après les chevaliers, n'est-ce pas Nicias, mais Démosthène, qui est dans sa pièce le plus ardent ennemi de Cléon, et c'est dans sa bouche qu'il met cette sortie violente contre le corroyeur, le maudit Paphlagonien : « Nous avons un maître fort brutal, grand mangeur de fèves [2] et des plus irascibles. C'est Peuple de Pnyx, vieillard insupportable et à moitié sourd. Au commencement du mois, il a acheté comme esclave un cor-

1. Tout, dans cette affaire de Pylos et de Sphactérie, est louche du côté des stratèges de la noblesse. Quand Démosthène veut occuper Pylos et explique à Eurymédon et à Sophocle les avantages de cette position, ils lui répondent sottement qu'il ne manquait pas dans le Péloponnèse de promontoires déserts dont il pouvait s'emparer s'il voulait constituer la république en dépenses. (Thucyd., IV, 3.) Ce n'est qu'accidentellement et parce que la mer n'est pas navigable, que les soldats inoccupés conçoivent d'eux mêmes la pensée de fortifier la place. (Ch. IV.) Quand Pylos est à demi fortifiée, les stratèges font voile pour la Sicile en ne laissant que quelques hommes à Démosthène. Quand celui-ci est menacé, attaqué par terre et par mer, ce n'est que par accident qu'une flotte venant de Zacynthe le secourt. Enfin Nicias refuse d'envoyer ou de conduire les secours qu'il demande, comme s'il craignait ou de faire du mal aux Lacédémoniens, ou de favoriser la gloire d'un général, aimé du peuple.

2. Grand voleur et grand rendeur de sentences.

royeur paphlagonien [1], coquin fieffé, la calomnie en personne. L'homme au cuir sait à fond son vieux maître; il fait le chien couchant; il le caresse, le choie, le dupe à plaisir, moyennant quelques petits bouts de rognures qu'il lui abandonne. — Mon cher Peuple, lui dit-il, juge une cause, c'est assez, puis va au bain, mange, avale, dévore. Voilà les trois oboles. Veux-tu que je te serve un bon plat? — Alors le Paphlagonien nous filoute ce qu'un de nous a cuisiné et en fait cadeau à notre vieux. L'autre jour, je venais de pétrir à Pylos une galette lacédémonienne; le rusé coquin tourne autour de moi, l'escamote et offre en son nom ce gâteau de ma façon. Il nous éloigne et ne permet pas à d'autres que lui de servir le maître; lorsque Peuple est à dîner, il se tient près de lui une courroie à la main et met en fuite les orateurs. Il lui chante des oracles, et le vieillard ne songe plus qu'à la Sibylle. Puis, quand il le voit bien abêti, il fait appel à toute son astuce et entasse mensonges et calomnies contre les gens du logis. Alors nous sommes fouettés et le Paphlagonien court après les esclaves, demandant, menaçant et recevant de toute main. — Voyez, dit-il, comme j'ai fait rosser Hylas : apaisez-moi ou mourez à l'instant. Il faut bien donner, ou sinon le vieillard nous piétine et nous fait rendre tout ce que nous avons dans le corps. » (40-70.) Quelle pitié! De braves serviteurs du peuple, gens de bonne race et de haute valeur, être éconduits, vilipendés, maltraités, pressurés par un hâbleur dont tout le mérite était de flagorner et de duper la tourbe

1. Ce mot, qui se rapproche de παφλάζων (bruyant, braillard), insinue en même temps que Cléon, n'étant point né (εὐγενής), ne peut être qu'étranger et non Athénien. Peut-être aussi la Paphlagonie était-elle un pays d'importation pour les cuirs à Athènes.

des Gobe-Mouches, qui composaient la populace athénienne [1]! Plus d'un brave homme dans la foule, dans ce qu'Aristophane appelle la confrérie des Trois Oboles [2], tout en riant des lamentations burlesques des deux stratèges, Nicias et Démosthène, devait trouver indigne qu'ils fussent humiliés et opprimés par l'inutile bavard « qui le nourrissait en criant à tort à travers [3] ».

Il n'y a pas d'injures qu'Aristophane ne prodigue à Cléon, pas de crimes dont il ne le charge, pas d'insinuations vraisemblables ou invraisemblables qu'il ne hasarde pour le noircir ou le rendre suspect : le tout entraîné dans un tourbillon de plaisanteries, de réflexions sérieuses ou amères, de bouffonneries descendant jusqu'aux dernières limites du trivial ou capables de braver le goût susceptible des plus délicats. On peut voir dans *les Guêpes* avec quel bon sens et quelle verve Aristophane se plaint de l'esprit de suspicion qui régnait dans la multitude athénienne, et que surexcitaient les orateurs populaires. Nul pourtant n'a plus abusé que lui de cette *invidia*, comme disaient les rhéteurs latins, de cet art de tout noircir et de tout envenimer, même contre toute apparence, comme s'il était sûr de trouver dans le cœur des foules un fonds d'envie, de sotte peur et de malignité, toujours prêt à s'exhaler, dès qu'on le remue. Ne savait-il pas d'ailleurs que le peuple aime assez à voir ses favoris payer par des humiliations l'autorité méritée ou

1. Τῇ Κεχηναίων πόλει (v. 1262). Notre mot français rend très bien pour le gros du sens le mot aristophanesque dérivé du verbe χαίνειν (bâiller, avoir la bouche béante comme un niais). Mais elle ne rend pas le jeu de mots qui roule sur l'isotélie et la finale identique de Κεχηναῖοι et d''Αθηναῖοι.

2. Φράτορες τριωβόλου (v. 255).

3. Οὓς ἐγὼ βόσκω κεκραγὼς καὶ δίκαια κἄδικα (v. 256).

imméritée qu'il leur accorde? Cléon se vante-t-il d'avoir refréné les plus sales débauches en poursuivant Gryttos et en le faisant priver de ses droits de citoyen : « Ah! noble inspecteur des derrières, lui répond Aristophane par la bouche d'Agoracrite, son vendeur de boudins, que je te félicite! Et d'ailleurs si tu t'en prenais à ce genre d'infamies, c'était *pure jalousie*, parce que tu sais que c'est l'école où se forment les orateurs [1], » et par conséquent où tu t'es formé toi-même. Cléon, si nous nous en rapportons au récit de Thucydide, avait fait décréter l'extermination en masse des Mityléniens révoltés, et le lendemain, quand une partie des citoyens voulaient revenir sur ce vote atroce, avait de nouveau, mais vainement, soutenu le décret. A en croire au contraire Aristophane, Cléon aurait reçu de l'argent des Mityléniens pour les sauver. « Moi, je prouverai par Cérès (ou que je meure) que tu as accepté plus de 40 mines [2] des habitants de Mitylène. » (432-435.) Ces accusations de vénalité, vraies ou fausses, étaient toujours bien accueillies, parce que malheureusement elles étaient toujours probables. Mais

1. V. 876-880. Cette odieuse accusation contre les orateurs est éternelle dans Aristophane. Elle se retrouve aussi, et avec la même violence, dans les fragments du poète comique Platon.

2. Environ 3600 fr. Le scholiaste de Lucien est plus généreux. Il porte la somme à 10 talents (55609 fr.). M. Éd. du Méril imagine une autre cause au prétendu revirement de Cléon. Il attribue à ce personnage « une fibre très facile à remuer et mettant de la sensiblerie jusque dans les affaires d'État » ; et il ajoute en note : « Ce fut là sans doute la vraie cause de son opposition au décret sauvage, déjà exécuté en partie, qui avait condamné à mort tous les habitants de Mitylène. » Je ne relève pas les autres erreurs de cette note. Mais son auteur confond dans ses souvenirs le discours de Cléon et celui de Diodote. (Thucyd., III, 36-49.) Dans tous les cas, il n'y a pas l'ombre de la sensiblerie dans le discours que Thucydide prête à Diodote, non plus que dans celui de Cléon. Les deux orateurs ne font valoir que des raisons politiques d'utilité et d'opportunité. Si Diodote touche à des considérations humanitaires, c'est toujours dans les limites de l'intérêt de la république athénienne.

s'il est une affaire où la conduite de Cléon aurait dû paraître au-dessus de ces soupçons, c'est assurément celle de Pylos, où l'on peut lui reprocher de la passion, de l'entêtement, peut-être de l'aveuglement, mais rien qui touche à l'honneur et à la probité. Cependant, à deux reprises différentes Aristophane donne à entendre que, si Cléon s'oppose à la paix, c'est pour se vendre plus cher et pour être le seul à profiter du rachat des prisonniers. « Il ne s'est fait un renom, dit-il, qu'en moissonnant le champ d'autrui. Maintenant il a lié les épis récoltés là-bas; il les fait sécher et veut les vendre. » (391-394.) Et ailleurs : « Je n'ignore pas ce qui se passe à Argos. Sous prétexte de faire alliance avec les Argiens, il noue là-bas des intrigues avec les Lacédémoniens; et je sais pourquoi l'on souffle la forge et quelle est la question sur l'enclume : il s'agit des captifs... et il y a des hommes de Sparte qui battent le fer avec toi. » (465-474.) L'accusation d'aspirer à la tyrannie n'est que plaisante dans ce court dialogue : « Je soutiens que tes parents ont commis un sacrilège contre la Déesse. — Et moi, qu'un de tes aïeux a été satellite. — Et de qui, dis-moi? De Byrsine [1], la mère d'Hippias. » (445-449.) Mais elle aurait été très grave dans le passage suivant, si le fait sur lequel elle repose s'était trouvé vrai. Cléon vient de parler des boucliers de Pylos. « Des boucliers! reprend son adversaire. Bon, je t'arrête là et je te tiens. S'il est vrai que tu aimes le peuple, tu ne devais pas permettre

1. On trouve quelque chose d'analogue et de plus bouffon encore dans *les Guêpes* (500-502). Là, la plaisanterie roule sur le mot Hippias; ici, sur le mot Byrsine, dans lequel il y a encore du cuir. Cette idée du cuir ou de la tannerie plaisait tant à Aristophane au sujet de Cléon que, dans l'une des deux comédies intitulées *les Drames*, Athènes, gouvernée et travaillée en quelque sorte par Cléon, devient *Byrsa :* preuve que cette pièce est antérieure à 521 ou à la mort de Cléon (fragm. 292).

qu'on les suspendît avec leurs anneaux; mais tu l'as fait à dessein. Peuple, connais ses coupables artifices. Ainsi tu ne peux plus le châtier, si bon te semble. Vois en effet cet essaim de jeunes corroyeurs qui l'entoure, et auprès d'eux, ces marchands de miel et de fromage, tous ces gens-là ne font qu'un. Eh bien! que tu fronces le sourcil, que tu parles d'ostracisme, ils courront de nuit enlever les boucliers, et se saisiront de nos greniers. — Grands dieux! Quoi! les boucliers ont leurs anneaux? Ah! scélérat, m'as-tu assez longtemps attrapé, joué, dupé! » (847-859.) C'est ainsi que la comédie préparait à sa guise la question d'ostracisme, et peut-être des accusations plus terribles. Non qu'Aristophane prétendît persuader le peuple, partisan de Cléon, par des preuves plus ou moins bouffonnes et parfois assez tirées par les cheveux. Mais il semait des inquiétudes, des soupçons qui pouvaient lever un jour, et, pour peu que l'occasion s'en présentât, mûrir en belles et bonnes accusations de trahison. En attendant, il déconsidérait l'ennemi de son parti; et c'est ici qu'il faut relever le profond artifice des *Chevaliers* comme pamphlet.

Plus l'adversaire qu'il opposait à Cléon était misérable, plus Cléon le devenait lui-même. Le corroyeur devait donc être vaincu par un vaurien pire que lui, par un marchand de boudins, braillard, hâbleur, voleur, ignare et stupide, puisqu'il fallait au peuple des favoris de cet acabit. Une pareille supposition pouvait sembler une injure au peuple d'où Cléon était sorti, comme elle était une insulte pour la constitution égalitaire et démocratique, si chère aux Athéniens, puisqu'on donnait la démocratie pour le régime des mauvais remplacés fatalement par les pires. Mais Aristophane connaissait son

public. Il savait que le peuple est jaloux, non des supériorités traditionnelles, mais de celles qu'il a contribué lui-même à élever. Il voyait que, s'il écoutait ses orateurs, c'étaient les nobles ou les gens riches d'ancienne date que le peuple mettait dans les hautes places, et, dans sa haine de Cléon, quelque inquiétude qu'il affectât de ses desseins tyranniques, il y avait plus de vanité nobiliaire blessée que de crainte véritable. Car, sans être un bien profond politique, il sentait que Cléon, eût-il le génie de Périclès, n'acquerrait jamais l'autorité de ce personnage, par cela seul qu'il était un homme nouveau et ne devait sa fortune qu'à l'industrie de son père ou à la sienne. Corroyeur [1], sans doute comme Lysias a été fabricant de boucliers, Platon marchand d'huile, l'orateur Démosthène forgeron, et, pour citer un contemporain de Cléon, comme Nicias était mineur, le démagogue avait ce vice originel aux yeux du peuple, de n'être qu'un parvenu et d'appartenir au commerce et non à la noble profession de propriétaire foncier héréditaire. Le dénigrement sans vergogne et sans mesure d'Aristophane n'était donc pas pour déplaire à la foule. C'était au contraire une flatterie à l'égard de ses passions les plus invétérées, la jalousie mutuelle et l'envie non contre tout ce qui est élevé, mais contre tout ce qui s'élève. Tous les eupatrides et les chevaliers [2] devaient rire à tout rompre. Ceux qui étaient ou se croyaient des gens d'esprit [3], c'est-à-dire les enrichis qui n'avaient pas su se faire bien venir du peuple, devaient imiter les chevaliers et les eupatrides. Et

1. C'est ce que dit sur le vers 44 le scholiaste, qui, tout en se trompant sur le nom du père de Cléon, paraît bien informé... Ἐπειδὴ ὁ πατὴρ αὐτοῦ Κλεώνυμος ἐργαστήριον εἶχε δούλων βυρσοδεψῶν.
2. Καὶ τῶν πολίτων οἱ καλοί τε κἀγαθοί (v. 227).
3. Καὶ τῶν θεατῶν ὅστις ἐστὶ δεξιός (v. 228).

(ce qu'Aristophane oublie dans l'énumération des auxiliaires d'Agoracrite contre Cléon, d'un gredin contre un autre gredin) nombre de gens de la foule, bien aises qu'on ravalât leur favori à leur niveau ou même au-dessous, riaient sans doute plus fort que les autres. Le poète avait donc de nombreuses intelligences dans la place qu'il insultait, et si c'est une profonde philosophie que d'abuser de la faiblesse de braves gens ignorants, Aristophane faisait acte de profond philosophe et de pénétrant connaisseur de la nature humaine.

C'est ce qui explique l'audace bien plus apparente que réelle de sa caricature du bon Démos. Il pouvait se moquer sans crainte de Peuple, parce que des attaques contre une masse anonyme n'atteignent et ne touchent particulièrement personne, et que chacun, en riant de soi, croit rire de son voisin. Le poète d'ailleurs n'a pas seulement des duretés et des insolences pour ce bon vieux benêt de Peuple, souverain plus endurant que ne le fut jamais roi ni république aristocratique : il sait aussi le flatter et panser d'une main les blessures qu'il fait de l'autre à son amour-propre. Si, dans l'assemblée, Peuple n'est que le plus parfait des Gobe-Mouches, quand il est chez lui, il ne manque ni de sens ni d'esprit [1]. On a bien soin de lui rappeler que, le glaive en main, il a sauvé l'Attique et la Grèce entière du joug des barbares, et, par une bouffonnerie qui ne pouvait lui déplaire, qu'il devrait avoir mollement assises sur des coussins « les fesses usées (en ramant) à Salamine ». (781-785.)

1. *Agoracrite.* Oui, oui, juge, pourvu que ce ne soit pas au Pnyx. — *Peuple.* Je ne saurais siéger ailleurs; c'est au Pnyx qu'il faut comparaître. — *Agoracrite.* Ah! grands Dieux! c'en est fait de moi. Chez lui, ce vieillard est le plus sensé des hommes; mais dès qu'il vient siéger sur ces maudits bancs de pierre, il est là, bouche béante, comme s'il pendait des figues par la queue (v. 752-755).

Quand on considère ce mélange d'adresse et d'impertinence, cet emportement qui ne donne rien au hasard et dont tous les coups sont réglés par une pensée toujours maîtresse d'elle-même, l'heureux choix des personnages, le relief extraordinaire que cette fiction d'un corroyeur et d'un marchand de boudins se disputant l'empire imprime à l'idée principale, on comprend que Grote déclare *les Chevaliers* le chef-d'œuvre d'Aristophane ou de la comédie militante. Au point de vue du pamphlet, le poète n'a jamais surpassé, peut-être jamais égalé cette pièce, la première qu'il ait donnée sous son nom. Mais je ne sais si l'on doit dire la même chose des *Chevaliers* comme œuvre dramatique. Pour moi, je prendrais un moyen terme entre l'admiration de Grote et le jugement un peu froid d'Éd. du Méril, qui, tout en accordant que « le poète y a un but plus déterminé et suit pour y arriver une marche beaucoup plus logique que dans aucune comédie du même temps », prononce qu'il « ne faut pas chercher non plus dans *les Chevaliers* une intrigue qui pique la curiosité, ni un nœud qui serre l'intérêt, et que l'action n'est encore qu'une conversation un peu accidentée ». L'action sans doute est burlesque, fantastique, impossible; elle marche cependant, et, ce qui n'est pas commun dans la comédie aristophanesque, qui s'arrête court et piétine sur place après les premiers bonds, l'action ne cesse de progresser jusqu'au dénouement. On ne peut le méconnaître qu'autant qu'on place uniquement l'action dans la complexité de l'intrigue et dans la multiplicité des événements. Mais une pièce peut être chargée d'événements et vide d'action, faire beaucoup de remue-ménage sur la scène sans mouvement véritable et sans progrès, tandis qu'une situation unique, ménagée avec art, toujours la même et toujours diverse

par les changements plus ou moins décisifs, qui la modifient, l'éclaircissent, la développent, peut donner lieu à une action qui ait, comme le dit Aristote, « un commencement, un milieu et une fin », c'est-à-dire qui soit une vraie action avec nœud, péripéties et dénouement. Quant à l'intérêt et à la curiosité, ils sont si peu de l'essence de la comédie que, s'ils sont trop vivement excités, ils tuent le comique.

La complainte des deux stratèges, des deux bons serviteurs de la république, supplantés auprès de Peuple par le nouvel esclave paphlagonien, forme une des expositions les plus vives et les plus amusantes, et en même temps nous transporte au sein même de l'action. Il ne suffit pas de gémir, de chanter en duo et sur le mode d'Olympos : *mu, mu, mu, mu,* d'exposer et de maudire les méfaits de l'exécrable Paphlagonien, il faut trouver un moyen d'échapper à sa tyrannie et de renverser son autorité démagogique. Nicias ne se montre pas très inventif : lever le pied et s'enfuir au plus loin, comme des esclaves marrons, ou se réfugier en suppliant à l'autel de quelque Dieu, ou mourir généreusement en buvant, par exemple du sang de taureau [1] comme Thémistocle, tels sont les

1. Βέλτιστον ἡμῖν αἷμα ταύρειον πιεῖν·
'Ο Θεμιστοκλέους γὰρ θάνατος αἱρετώτερος (83-84).

C'est donc sans raison que Cicéron dans le *Brutus* reproche à Clitarque, historien qui écrivit plus d'un siècle plus tard, d'avoir inventé cette anecdote que Thucydide ignore ou néglige. Selon le scholiaste sur le vers 84, on lisait déjà dans l'*Hélène* de Sophocle :

Ἐμοὶ δὲ γῶστον αἷμα ταύρειον πιεῖν
Καὶ μή τι πλείους τῶνδ' ἔχειν δυσφημίας.

Et quelques critiques disaient que Sophocle faisait allusion à la mort de Thémistocle, mais c'est peu probable, ajoute le scholiaste. Aristophane est donc pour nous le premier qui mentionne cette tradition, laquelle est peut-être vaguement rappelée par ces mots de Thucydide (II, 138) : « On a aussi prétendu qu'il s'empoisonna, ne croyant pas pouvoir tenir ses promesses au roi. »

expédients désespérés que son imagination lui fournit. Démosthène, plus résolu et plus confiant dans les moyens naturels, se souvient fort à propos que le vin, comme la nuit, porte conseil et que le Dieu, dont les comédiens célébraient la fête en ce moment, ne lui refusera pas sans doute son assistance. Il envoie Nicias chiper une coupe de vin généreux dans l'antre de Cléon, qui, « bien repu des gâteaux confisqués qu'il a dévorés, ronfle ivre mort sur ses cuirs, le ventre en l'air ». A peine a-t-il arrosé son esprit d'une large rasade, qu'il se sent prêt à « tout semer de petites pensées, de petites sentences, de petites raisons subtiles[1] ». Une idée lumineuse lui vient : « O bon génie, s'écrie-t-il, c'est toi qui le veux, ce n'est pas moi. » S'il dérobait les oracles que Cléon tient cachés avec tant de soin? Et il envoie Nicias, qui aimerait mieux être ailleurs et faire autre chose, exécuter cette dangereuse commission.

« *Nicias, revenant.* Comme il ronfle, comme il pète, le Paphlagonien! J'ai pu, sans qu'il le vît, prendre l'oracle sacré qu'il gardait avec le plus de soin. — *Démosthène.* O l'habile homme! Donne, que je lise. Allons, verse-moi à boire, dépêche-toi. Que je voie ce qu'il y a là-dedans. O prophéties! A boire, à boire, vite. — *N.* Que dit l'oracle? — *D.* Verse encore. — *N.* Est-ce dans l'oracle qu'il y a verse encore? — *D.* O Bacis! — *N.* Mais qu'y a-t-il? — *D.* Vite, à boire! — *N.* Bacis a bien soif. »

Ces gamineries, si gaies à la lecture, mais qui l'étaient bien davantage à la scène par les allées et venues de Nicias tout tremblant, amènent enfin la révélation qui va faire le nœud du drame. « *D.* O misérable Paphlagonien, voilà donc pourquoi tu prenais tant de précautions depuis si

1. Attrape, Euripide.

longtemps : ton horoscope te fait peur. — *N*. Qu'est-ce? — *D*. Il est dit comment il doit finir. » L'oracle contient toutes les destinées gouvernementales d'Athènes; après Périclès, un marchand d'étoupes (Eucratès); après Eucratès, un marchand de moutons (Lysiclès); après Lysiclès, un corroyeur, celui qui domine actuellement et qui doit périr, par qui? Par un marchand de boudins. Et le drame entier ne sera que l'accomplissement et le développement animé de cet oracle burlesque, comme *les Choéphores* ou telle autre tragédie n'était que l'accomplissement et le développement de quelque oracle plus sérieux. Cela suffirait seul pour justifier la fable d'Aristophane; car on sait que la comédie a calqué en grande partie sa forme et ses procédés dramatiques sur la tragédie, son aînée. Mais la fable des *Chevaliers* n'est pas fondée seulement sur une machine poétique; elle l'est encore sur les faits de la vie grecque. Nous savons par Thucydide qu'au début de la guerre du Péloponnèse « de nombreuses prédictions circulaient, et que partout les devins chantaient des oracles, soit dans les villes, qui allaient en venir aux mains, soit dans le reste de la Grèce » (II, XXVIII). Nicias ne faisait rien sans son devin, si nous en croyons Plutarque, et, sans affirmer sur la foi d'Aristophane que Cléon abusât plus qu'un autre des superstitions de son temps, on peut admettre qu'il ne se faisait pas faute d'en user, quoique Thucydide n'en dise rien. La fable bouffonne du poète avait donc un fondement dans la réalité, aussi bien que dans les habitudes du théâtre tragique.

Mais si le corroyeur doit périr par un marchand de boudins plus ignoble, plus braillard, plus menteur, plus scélérat que lui, où trouver ce coquin sauveur, ou plutôt (car trouver un misérable dans la canaille athénienne ne

serait pas difficile) comment persuader ce sauveur des hautes destinées qui lui sont promises? C'est alors que s'engage entre Démosthène et le vendeur de boudins un dialogue violent et outrageux qui n'attaque pas seulement, comme certaines scènes des *Acharniens*, telle mesure administrative ou telle élection, mais qui va, par delà le corroyeur Cléon et le charcutier Agoracrite, atteindre le principe même de la constitution athénienne et de toute démocratie [1]. Mais, laissant la politique de côté, je ne dois ici examiner ce dialogue qu'au point de vue du drame. Salué des noms de sauveur, de grand homme, Agoracrite, à qui Démosthène promet monts et merveilles, est plus étonné qu'ébloui de ces hautes promesses, et demande qu'on le laisse laver ses tripes et vendre ses boudins, au lieu de se moquer de lui. On lui montre les ports d'Athènes, les entrepôts, les mille vaisseaux marchands qui les encombrent, les îles et les villes sujettes, en lui déclarant que tout cela est à lui, s'il le veut; il ne se laisse pas tenter; il sait qu'il n'est qu'un pauvre diable. On a beau lui prouver que plus il est ignoble, coquin, ignare, plus il est propre à tout gouverner souverainement; il ne sent pas en lui l'étoffe d'un grand homme d'État. L'oracle même et les explications qu'en donne son interlocuteur ne l'ébranlent qu'à demi. « Les oracles m'appellent! Ma foi! Je ne comprends guère mieux que je sois capable de gouverner le peuple. » La tentation a pourtant mordu sur son esprit ignorant et superstitieux. S'il était sûr d'avoir des alliés et des auxiliaires, il se déciderait peut-être. Voilà, au milieu des injures bouffonnes et des insolents sophismes politiques, développés avec la

1. Pass. cité, ch. VI.

verve d'un poète et l'âpreté d'un sectaire, voilà la vérité dramatique. Voilà l'action véritable, je veux dire celle qui se passe dans l'âme des acteurs, et dont les événements ou l'action extérieure ne doivent être que la manifestation visible ou la projection au dehors : autrement, ils ne seraient que des accidents.

Ce n'est que lorsque Démosthène a promis au futur sauveur l'aide des chevaliers, de tous les honnêtes gens et de tous les hommes d'esprit, et qu'ainsi le complot est formé au complet, qu'apparaît Cléon. Je ne connais pas d'entrée plus dramatique. Qu'on se rappelle celle de *Tartufe,* si admirablement préparée, si longtemps et si vivement attendue :

> Laurent, serrez ma haire avec ma discipline,
> Et priez que toujours le ciel vous illumine.

Celle de Cléon n'est pas préparée moins habilement ni moins frappante. Ce n'est qu'après les plaintes et les gémissements de Nicias et de Démosthène, dans lesquels revient sans cesse le nom de ce maudit Paphlagonien, lorsque les deux stratèges, réduits à conspirer pour échapper à son oppression, lui ont dérobé les oracles sur lesquels il s'appuie et qui révèlent de quelle manière seulement il peut périr, lorsqu'ils ont enfin rencontré celui qui doit le renverser, parce qu'il est encore plus vil que lui; en un mot, ce n'est que lorsque notre attention est excitée par la lutte qui va s'engager, que Nicias[1] s'écrie en trem-

1. Artaud, qui suit probablement une indication de Boissonade, met ces paroles dans la bouche du charcutier, et c'est aujourd'hui l'attribution la plus généralement adoptée. Poyard, comme nos traducteurs du XVIIe et du XVIIIe siècle, par exemple Brotier, les laisse à Nicias, qui, en effet, doit être en scène pendant tout l'entretien de Démosthène et d'Agoracrite. Et je crois qu'il a raison; seulement il aurait dû indiquer que Nicias s'enfuit. Car il faut que ce personnage ait disparu avant

blant et en prenant la fuite : « Voici le Paphlagonien », et l'on entend aussitôt celui-ci : « Par les douze Dieux! Malheur à vous, qui depuis si longtemps conspirez contre le peuple! Que signifie cette coupe de Chalcis? Nul doute; vous poussez les Chalcidiens à la révolte. Vous serez tués, égorgés, paire de coquins » (235-239). Les premières paroles de Cléon sont celles d'un sycophante qui ne vit que d'accusations et de calomnies, comme les premières paroles de Tartufe sont celles d'un hypocrite qui trompe les hommes par ses grimaces. L'un et l'autre se révèlent d'abord tout entiers. Mais, tandis que Tartufe est un caractère, Cléon n'est qu'un masque ou une caricature, et son entrée, qui promettait mieux, n'aboutit qu'à une scène de carrefour.

Au son de sa voix retentissante comme un torrent, le cœur manque au vendeur de boudins, lequel s'enfuirait sans Démosthène qui le retient et qui appelle les chevaliers à la rescousse. Ils accourent soutenir leur champion au moins de la parole et du geste. « Frappe, lui crient-ils, frappe le scélérat qui a porté la confusion dans les rangs des chevaliers, ce voleur public, ce gouffre de rapines, cette charybde dévorante, ce scélérat, ce scélérat;

l'entrée proprement dite de Cléon, puisque celui-ci ne s'adresse évidemment qu'à deux personnes, comme le témoigne le duel : ὦ μιαρωτάτω. Le scholiaste qui indique parfois le mouvement scénique est muet ici. C'est donc à nous de nous le représenter. Or voici ce qu'il devait être, selon moi. A la vue de Cléon qui sort de la maison de Démos, Nicias s'enfuit en s'écriant Οἴμοι et le reste. Cléon aperçoit alors Agoracrite et Démosthène, qui doit avoir encore à la main la coupe où il a puisé ses inspirations. C'est eux qu'il apostrophe et qu'il menace. Le charcutier, effrayé à son tour, voudrait bien faire comme Nicias; Démosthène le retient. — Ainsi se justifie dramatiquement la sortie de Nicias, qui, je le répète, doit encore être en scène lorsqu'on aperçoit Cléon. Ceux qui attribuent à Agoracrite et non à Nicias le premier cri de terreur mettent gratuitement au compte d'Aristophane une petite gaucherie dramatique dont il me paraît innocent.

car je ne puis assez répéter ce nom, il est scélérat mille fois par jour » (247-250). Et en même temps ils le bousculent [1], tandis que le charcutier le meurtrit de coups de tripes et de boudin. Cléon, après avoir appelé à l'aide « les vieillards héliastes, confrérie des Trois Oboles », cherche vainement à amadouer les chevaliers par les plus basses flagorneries; on continue à le rosser.

« *Cl.* O citoyens, ô peuple, voyez ces animaux qui me frappent sur le ventre. — *Le chœur.* Quels cris ! c'est bien encore ce hurlement qui ne cesse de bouleverser la cité. — *Le charc.* [2] Moi aussi, je crierai et si fort que tu te sauveras de peur. — *Le chœur.* Si tu cries plus fort que lui, Ténella ! je chanterai victoire; et si tu le dépasses en impudence, à nous le gâteau [3] (273-277)..... *Cl.* Vous

1. Quand je me sers de formules telles que *ils le bousculent, ils accourent*, en parlant du chœur, il faut bien se rappeler que c'est en quelque sorte moralement qu'ils accourent, qu'ils bousculent. Le chœur gesticule, crie, s'agite; il n'agit pas effectivement, séparé qu'il est des acteurs.

2. Kock, persuadé par les raisons de Bergk, qui change παρέλθης en παρέλθῃ σ', attribue à Cléon ce vers qu'on attribue généralement à son adversaire, parce que ce n'est pas, dit-il, le charcutier, mais Cléon qui est le plus grand braillard d'Athènes : bien pauvre raison que Kock renverse lui-même sans s'en apercevoir par la suite de son argumentation. Il y a une opposition marquée par μὲν et par δὲ dans les deux vers prononcés par le chœur. Or c'est τόνδε et σε qui forment cette opposition, et non βοῇ et ἀναιδείᾳ : ces deux mots désignent bien plutôt une seule et même chose. Je ne dirai pas : mais alors que devient votre première raison? Mais je dis qu'il y a une différence suffisante entre βοῇ et ἀναιδείᾳ pour justifier μὲν et δέ. « Ce sera déjà beau si tu cries plus fort que lui et étouffe sa voix par la tienne. Mais cela ne suffit pas; il faut que tu le dépasses encore en impudence, et que tu te montres non seulement un plus grand braillard, mais un plus grand drôle que lui. » — Τήνελλος εἶ que je lis dans l'édition Didot est un mot forgé par Aristophane, si tel est vraiment son texte. Kock met τήνελλά σοι et avec raison, je crois : τήνελλα, mot qui n'a pas de signification (comme tra la la ou rantanplan), se trouve dans la petite ode d'Archiloque en l'honneur d'Hercule καλλίνικος ou victorieux : ce mot, par extension et par métonymie, peut être pris pour victoire.

3. Les Grecs, bien entendu, n'avaient pas la fête des Rois. *A nous le gâteau* traduit pourtant très bien l'expression d'Aristophane. Dans les festins on rivalisait à qui boirait jusqu'au jour : celui qui passait ainsi

allez vous faire assommer. — *Le charc.* Je crierai plus fort que toi. — *Cl.* Je t'étourdirai de mes hurlements. — *Le charc.* Et moi, de mes beuglements (284-287). — .....*Cl.* Ose me regarder en face sans sourciller. — *Le charc.* Et moi aussi je fus élevé dans les halles [1]. — *Cl.* Je te couperai en morceaux, si tu souffles un mot. — *Le charc.* Je te barbouillerai de fiente, si tu parles. — *Cl.* J'avoue que je suis un voleur; conviens-tu que tu en es un autre? — *Le charc.* Par notre Mercure des halles! pris sur le fait, je me parjure » (292-298). Et le dialogue continue, entremêlé des réflexions plaisantes ou sérieuses du chœur. Cléon a beau s'égosiller, il ne peut couvrir la voix de son adversaire.

« *Cl.* Ne me laisseras-tu pas parler? — *Le charc.* Non, certes; et moi aussi, je suis un mauvais drôle. — *Le chœur.* S'il ne cède pas encore, dis-lui que tes parents aussi étaient de mauvais drôles. — *Cl.* Encore une fois, me laisseras-tu parler? — *Le charc.* Non, par Jupiter. — *Cl.* Si, par Jupiter. — *Le charc.* Non, par Neptune. Luttons d'abord à qui parlera le premier. — *Cl.* Je crèverai plutôt. — *Le charc.* Je ne te laisserai pas..... — *Le chœur.* Laisse-le, laisse-le crever, au nom des Dieux » (336-339). Puis ce sont des menaces homériques, mais dans un autre langage que celui des héros d'Homère. « *Cl.* Je te tannerai le cuir. — *Le charc.* Je t'écorcherai et, de ta peau, je ferai un sac à voleurs. — *Cl.* Je te clouerai par terre. — *Le charc.* Je te couperai en petits morceaux. — *Cl.* Je t'arracherai les paupières. — *Le charc.* Je te crèverai le

toute la nuit recevait comme prix de victoire un gâteau appelé Πυραμοῦς. (V. le sch. sur ce vers.)

1. Élevé dans la rue, sur l'agora ou la place du marché, à laquelle présidait Hermès ou Mercure ἀγόραιος. Il y a encore du marché ou de la place publique dans le nom d'Agora-crite.

jabot » (369-374). Cléon ne se sent plus de force à lutter de gueule contre un pareil adversaire. Mais il ne craint personne, « tant qu'il y a un sénat et un peuple qui reste comme un sot à bayer aux corneilles » (395-396). Il compte sur leur bêtise et sur son impudence. Mais il pourrait bien se tromper dans ses calculs, à en juger par les vanteries du charcutier. « *Le charc.* J'ai bien d'autres tours dans mon sac, des souvenirs de mon enfance. J'allais rôder près des cuisiniers et je leur disais : ne voyez-vous pas une hirondelle [1]? C'est le printemps qui s'annonce. Et pendant qu'ils avaient le nez en l'air, je volais un morceau de viande. — *Le chœur.* O l'habile homme! que c'était bien imaginé. Tu faisais comme les mangeurs de cardons [2], tu récoltais avant le retour des hirondelles. — *Le charc.* Ils n'y voyaient que du feu; ou si l'on se doutait du tour, je cachais la viande entre mes fesses et je niais de par tous les Dieux. Aussi un orateur dit-il en me voyant faire : « Cet enfant ira loin, il y a en lui l'étoffe d'un homme d'État » (417-426). Après quelques menaces encore et quelques forfanteries, Cléon s'élance et court au sénat pour prévenir un si dangereux rival, et les chevaliers félicitent, encouragent, arment leur combattant. « *Le chœur.* Tiens, frotte-toi le cou avec ce saindoux; ainsi tu glisseras entre les mains de la calomnie. — *Le charc.* C'est parler en habile maître de palestre. — *Le chœur.* Et maintenant avale-moi cette gousse d'ail. — *Le charc.* Et pourquoi? — Quand on a bien mangé de l'ail, on est plus ardent au combat. Mais dépêche-toi.

1. Début d'une chanson de Simonide.
2. On laissait les cardons passer l'hiver en terre, pour les attendrir, et on les mangeait aux premiers jours du printemps, avant le retour des hirondelles.

— C'est ce que je fais. — Et surtout mords, déchire ton ennemi, arrache-lui la crête, et ne reviens pas sans lui avoir mangé le jabot[1]... » (490-497).

Nous n'avons plus les pudeurs et les timidités des critiques du XVIIe et du XVIIIe siècle, et nous acceptons volontiers cette charge des altercations qui s'élevaient souvent dans les assemblées publiques, quoiqu'elle ressemble plus à une querelle de forts de la halle qu'à une dispute d'orateurs. Nous n'avons donc rien à redire à la grossièreté sottisière de ce dialogue, si plein d'entrain et de verve. Cette grossièreté était d'ailleurs dans les données du sujet; elle est la preuve la plus péremptoire de la thèse qui court à travers toute la comédie, à savoir que l'impudence, l'ânerie et la sottise sont les conditions pour s'élever dans les démocraties. Mais si l'on est pris d'abord et emporté par la verve effrénée du poète, on sent que de pareilles scènes, pour ne pas fatiguer, ont besoin de la voix et des gestes grotesques des personnages, des mouvements du chœur se jetant entre Agoracrite et Cléon, lorsque la dispute va passer de la parole aux voies de fait, et même des coups qui pleuvent à plusieurs reprises sur Cléon hurlant de rage et de douleur. C'est en vain qu'Aristophane coupe par les griefs plus sérieux des chevaliers ce feu roulant de gros mots, de forfanteries, de

1. Je ne change rien aux interlocuteurs du dialogue. Poyard et Artaud, qui se sont servis d'éditions différentes, traduisent ici comme Brotier, en supposant que le dialogue a lieu entre le chœur et Agoracrite. Le scholiaste est pour eux. Sur le vers 490 il met cette note : Στέαρ διδοῦσιν αὐτῷ ἀλείφεσθαι. Le verbe au pluriel ne peut signifier que le chœur. Cependant Kock me paraît avoir raison de rendre au premier esclave ou à Démosthène ce que l'on donne au chœur. D'abord le chœur, n'étant pas sur la scène, ne peut frotter Agoracrite de saindoux. Ensuite il me paraît invraisemblable qu'après le départ de Cléon, Démosthène et Agoracrite étant en scène, Aristophane ait eu la maladresse de ne point utiliser Démosthène, qui ferait ainsi un personnage muet.

trivialités bouffonnes : le lecteur se rebute à la longue, parce que le comique, porté d'abord à l'extrême, n'a point de nuances et de gradations; et c'est avec un sentiment de délassement et de joie qu'il se repose dans la belle et noble parabase où, après avoir fait poétiquement et à vol d'oiseau l'histoire des succès et des chutes de ses devanciers, Aristophane chante si gaiement les exploits des chevaliers et de leurs chevaux à la bataille de Cenchrées.

Si le début de cette parabase n'est qu'un hors-d'œuvre, le passage sur la gloire des ancêtres rentre parfaitement dans l'idée principale de la pièce, la supériorité de l'ancienne constitution sur la nouvelle; quant à celui sur la victoire de Cenchrées, nous avons déjà dit quelle en est la portée dans l'économie des *Chevaliers* en tant que pamphlet. Mais c'est comme spécimen du lyrisme particulier à Aristophane que nous le citons ici.

« Chantons la gloire de nos pères : toujours vainqueurs et sur terre et sur mer, ils méritaient qu'Athènes, illustrée par ces fils dignes d'elle, inscrivît leurs exploits sur le voile sacré. Apercevaient-ils l'ennemi? Aussitôt ils bondissaient sur lui sans jamais le compter. Quelqu'un d'eux tombait-il dans la mêlée? Il secouait la poussière, niait sa chute et luttait de nouveau [1]. Nul de ces généraux du vieux temps n'eût demandé à Cléénète [2] d'être nourri aux frais de l'État; mais les nôtres refusent de combattre, s'ils n'obtiennent les honneurs du Prytanée et de la préséance. Pour nous, c'est gratuitement que nous mettons notre bravoure au service d'Athènes et de

1. C'est ce que l'orateur Thucydide disait de Périclès, à ce qu'on rapporte.

2. Cléénète avait fait porter une loi fixant et limitant le nombre des citoyens nourris au Prytanée.

nos Dieux nationaux; notre seule ambition, c'est que, si jamais la paix vient mettre un terme à nos fatigues, vous ne portiez pas envie à nos longs cheveux parfumés, ni aux soins délicats de notre toilette..... » (565-580).

« Chantons aussi les exploits de nos coursiers : ils sont dignes de nos éloges; que d'invasions, que de batailles où je les ai vus nous seconder! Admirables surtout lorsqu'ils s'élancèrent gaiement sur les galères, n'emportant qu'un vin grossier, des gousses d'ail et des oignons; ils n'en saisirent pas moins la rame comme nous autres hommes, et ils se courbaient sur les bancs en criant. — Hippapai [1]! aux rames! Allons, redoublez d'ardeur. Allons donc! Hé! Samphoras, tu ne rames pas. — Ils s'élancèrent sur le rivage de Corinthe, et les plus jeunes, de leurs sabots, creusaient des lits dans le sable, ou allaient chercher des couvertures; au lieu de luzerne, ils n'avaient pour se nourrir que des écrevisses de mer qu'ils saisissaient sur la grève ou même au fond de l'eau. Aussi Théoros [2] fait-il dire à un crabe de Corinthe : Sort cruel! ô Neptune! ni mes retraites profondes, ni la terre ni la mer ne pourront me soustraire aux chevaliers » (595-610). Voilà une des formes de la fantaisie comico-lyrique d'Aristophane; il confond audacieusement bêtes et gens, prêtant aux unes ce qui ne convient qu'aux autres, sans plus se soucier des limites naturelles des espèces que des conditions de lieu et de temps. Il tire de cet arti-

1. Mot composé par Aristophane avec le mot ἵππος (cheval), comme l'était le cri nautique : rhypapai !

2. Ce Théoros était-il un gourmand de Corinthe, comme disent les scholiastes? Je croirais plutôt que c'est un gourmand d'Athènes qu'Aristophane pique en passant. On ne doit pas s'étonner que, disposant à son gré des choses et des hommes, Aristophane le transporte à Corinthe. Mais il serait étrange qu'un vaurien de Corinthe fût assez connu à Athènes, pour que le public comprît le trait que le poète lui décoche.

fice les effets les plus inattendus. Qui pouvait, par exemple, refuser ici aux chevaliers de se glorifier eux-mêmes en s'effaçant de si bonne grâce derrière leurs chevaux?

Quoi qu'il en soit, l'action est vivement engagée et elle continue non moins vivement. Battu, pour ainsi dire, en champ clos, Cléon, qui commence à s'étonner et à craindre pour sa toute-puissance en rencontrant une résistance inaccoutumée, transporte la lutte devant le sénat, qui, recevant un salaire comme les héliastes, devait lui paraître tout à sa dévotion. Là, il est encore battu par ses propres armes. Agoracrite revient tout glorieux de la déconfiture de son rival et nous y fait assister par un de ces récits qui mettent les choses sous les yeux. Cléon le suit, plus furieux, plus menaçant que jamais. « A moi, mes chers mensonges! Je vais t'écraser ou j'y perdrai mon nom. — Ah! qu'il m'amuse avec ses menaces. Oh! ses grands mots, qu'ils me font rire! Et j'en danse le cancan [1], et j'en chante à tue-tête coricoco!! [2] » (694-697). Après une nouvelle prise de gueule qui heureusement est fort courte, ils crient l'un et l'autre : « Peuple, viens, mon cher père, viens, mon cher petit Peuple », et Peuple, tiré de chez lui par leurs cris, paraît enfin, tout irrité. Mais il se radoucit en apercevant Cléon : « Ah! c'est toi, Paphlagonien; et qui donc te maltraite? » Étourdi des protestations d'amour que lui font les deux adversaires,

1. Je danse le mothon — danse aussi modeste que le cancan.

2. Περι-ἐκόκκασα, donné par l'édition Kock et aussi par l'édition Didot (dont le texte ne correspond pas avec les scholies), est composé comme περι-ἐκόκκυσα, d'une onomatopée représentant le cri aigu du coq et de περὶ, qui montre que le coq fait entendre ce cri autour de ses poules, dont il a écarté un rival. La traduction de Poyard dont je me sers traduit très bien l'onomatopée, mais elle laisse de côté la préposition qui marque le mouvement scénique. Agoracrite tourne autour de Cléon, sinon en chantant, du moins en dansant.

Peuple, au grand désespoir d'Agoracrite, convoque l'assemblée au Pnyx pour y juger le débat. C'est là que va se livrer la grande bataille, avec ses phases diverses. D'abord assaut de hâbleries et de flagorneries, auxquelles se mêlent des accusations vraies ou fausses contre le démagogue, mais pleines de sérieux. Cléon (il l'avoue lui-même ou plutôt il s'en vante) pressure et torture les particuliers pour grossir le trésor public. Il jure sur sa tête que jamais Démos n'eut un défenseur et un ami plus dévoué; et, depuis huit ans, il fait rejeter la paix, voyant le peuple « logé dans des tonneaux, dans des trous, dans des poulaillers où la fumée l'aveugle ». Cléon prétend que seul il a su étouffer les conspirations, que rien ne lui échappe de ce qui se trame dans la ville, et qu'il s'empresse de le crier bien haut. Mais « il ressemble aux pêcheurs d'anguilles; dans l'eau limpide, ils ne prennent rien; mais qu'ils agitent la vase et la pêche sera bonne » (864-867). Ce sont les accusations enregistrées aussi par Thucydide, mais sans plus de preuves dans l'historien que dans le comique. Et, pour achever les choses sérieuses de ce long débat, quel jour ne jettent pas sur les iniquités réelles ou possibles de ces petites cités grecques des traits comme ceux-ci : « Je te ferai nommer triérarque et je t'y ruinerai; je m'arrangerai pour qu'on te donne un vieux navire et des voiles pourries, qu'il te faudra sans cesse réparer à grands frais... (911-918). Je t'écraserai de contributions, je t'inscrirai sur la liste des riches » (923-926). Mais si la lutte s'était bornée à de graves accusations plus ou moins fondées, elle aurait tourné au plaidoyer, et adieu le comique. Les accusations formelles, les insinuations perfides, les calomnies sont entremêlées et fondues dans un tas de bouffonneries en

parole ou en action, qui ôtent à la scène toute apparence de plaidoirie et n'y laissent jamais pénétrer la fatigue et l'ennui. Cléon ne donne que de belles paroles; mais Agoracrite a des façons effectives d'aimer et de choyer ce qu'il aime. « Vois, Peuple, il se soucie peu que tu sois assis sur la pierre; et moi, je t'apporte ce coussin que j'ai cousu de mes mains. Lève-toi et essaye ce siège moelleux. N'as-tu pas assez usé tes fesses à Salamine? — Qui es-tu donc, toi? Serais-tu de la race d'Harmodios? Sur ma foi, c'est agir noblement et en véritable ami du peuple » (783-788). Cléon prétend aimer le peuple. « Mais, dis-moi, lui crie son rival, toi qui vends tant de peaux, lui as-tu fait cadeau de semelles pour ses souliers? — Non, il ne m'en a point donné. — Voilà qui peint l'homme; mais moi, je t'ai acheté cette paire de souliers; accepte-la. — Jamais personne, à ma connaissance, n'a si bien mérité du peuple; tu es le plus zélé des hommes pour la patrie et pour mes pieds » (868-874). Cléon, aimer le peuple! « Mais tu le vois, ce pauvre Peuple, sans manteau à son âge. Tu te souciais si peu de lui, qu'en plein hiver tu ne lui as pas donné de tunique à manches; tiens, Peuple, en voici une. — *Peuple.* Voilà ce que n'a jamais imaginé Thémistocle; le Pirée était sans doute une belle invention; mais la tunique me semble une invention tout aussi belle. — *Cléon.* Faut-il que tu me supplantes avec de pareilles singeries? — *Le charcutier.* Non, ce sont tes façons d'agir que j'emprunte, comme le convive pressé d'un besoin enfile les chaussures d'autrui. — *Cléon.* Oh! tu ne me vaincras pas en flagorneries. Je vais passer à Peuple ce vêtement-ci; tu n'as plus qu'à te pendre, coquin. — *Peuple.* Pouah! Que la peste te serre! Tu pues horriblement le cuir » (881-892). Mais Cléon n'est pas homme

à se désespérer de cette rebuffade, qui sent mauvais pour lui et pour son crédit. « Sous quelles billevesées tu cherches à m'accabler, misérable. — *Le charcutier*. Oh! je serai plus effronté que toi, c'est la Déesse qui l'ordonne. — *Cléon*. Non, ma foi! Tiens, Peuple, régale-toi de ce plat; c'est ton salaire de juge qu'avec moi tu gagnes sans rien faire. — *Le charcutier*. Tiens, voici une petite boîte d'onguent pour en frotter les plaies de tes jambes. — *Cléon*. Moi, je vais t'épiler tes cheveux blancs pour te rajeunir. — *Le charcutier*. Prends cette queue de lièvre pour essuyer la chassie de tes yeux. — *Cléon*. Quand tu te moucheras, Peuple, essuie tes doigts à ma tête. — *Le charcutier*. Non, à la mienne. — *Cléon*. A la mienne » (902-911). Cléon voit encore l'avantage passer à son rival; Peuple lui redemande son anneau pour le remettre à son nouveau favori; et le corroyeur serait perdu, s'il ne recourait à ses oracles.

La lutte va donc commencer sur un nouveau terrain. Les deux adversaires apportent toute une charge de prophéties : Cléon, de Bacis; Agoracrite, de Glanis, frère aîné de Bacis. Je passe cette seconde phase de la bataille. La lecture et l'explication des oracles, qui amusaient fort les Grecs, toujours amis du merveilleux et toujours subtils, sont insipides pour nous. Mais, tout entêté qu'il soit de rébus bien entortillés, Peuple aime encore mieux un bon repas, et c'est par cette promesse, en effet, que finissent les prophéties de Cléon et de son adversaire. C'est la troisième phase du combat, la phase décisive : « Eh bien! tenez vos promesses, leur dit Peuple. A celui qui me traitera le mieux, je remettrai les rênes de l'État; » et ils courent tous les deux cuisiner pour son plaisir et pour leur propre puissance. Cependant Peuple, à qui tant de

hâbleries viennent d'ouvrir les yeux, tient ce dialogue avec le chœur. « Peuple, magnifique est ton empire; tous tremblent devant ta souveraineté; mais on te mène par le nez. Tu aimes qu'on te flatte et qu'on te dupe; tu écoutes les orateurs bouche béante, et ton esprit bat la campagne. — C'est vous qui, sous votre belle chevelure, n'avez guère de cervelle [1] quand vous me croyez si simple; c'est à dessein que je fais le niais; car j'aime à boire tout le jour et à nourrir un ministre voleur. Quand il est bien gorgé, je le renverse et je l'écrase. — Quelle astuce profonde! S'il en est comme tu le dis, c'est pour le mieux. Tes ministres sont alors pour toi des victimes que tu nourris exprès dans le Pnyx, et le jour où ton dîner n'est pas prêt, tu immoles la plus grasse et tu la manges. — Voyez comme je les joue, eux qui se croient si habiles à me tromper. Je les épie quand ils volent, sans avoir l'air de les voir; puis je leur enfonce un jugement dans la gorge et je leur fais rendre ainsi de force [2] tout ce qu'ils m'ont dérobé » (1111-1150). Profonde politique, plus impériale ou sultanesque que démocratique. Un revirement si subit dans ce bon benêt de Peuple aurait lieu de surprendre, si l'on ne se rappelait que les personnages aristophanesques ne sont que des marionnettes entre les mains du poète qui les fait mouvoir à son gré. Remarquons d'ailleurs que ces paroles de Démos préparent le dénouement, la chute de Cléon, que laissent prévoir déjà le refroidissement graduel du maître pour son ancien favori et ses préférences non douteuses pour son nouvel amant.

1. Mot à mot : qui dans vos cheveux n'avez pas de sens. Artaud conserve avec raison dans sa traduction ταῖς κόμαις ὑμῶν, que Poyard, généralement si exact, passe. Les chevaliers se distinguaient par leur chevelure, et dans la parabase ils demandent qu'on « ne porte pas envie à leurs longs cheveux parfumés ».

2. C'est par avance et sous une autre forme le mot de Vespasien.

C'est maintenant à qui des deux servira Peuple avec le plus d'empressement et lui offrira les plats les plus friands : crise décisive et suprême de la lutte entre les deux rivaux. Cléon apporte un siège et a soin de le faire remarquer à Peuple; mais Agoracrite ne reste pas en arrière et lui place une table devant lui. Ils lui servent à tour de rôle et en luttant de zèle, Cléon une galette pétrie avec son orge de Pylos, une purée de pois, du poisson; Agoracrite, des croûtes remplies de hachis, qu'a creusées la main d'ivoire de Minerve, une marmite de bouillon, de la viande cuite au jus avec un plat de tripes et de gras double, etc. La victoire longtemps disputée semble un moment pencher pour Cléon. « *Cl.* Tu ne pourras pas comme moi lui donner du civet de lièvre. — *Le charc.* Ah! grands Dieux! du civet! Où en trouver? O mon esprit! invente quelque tour. — *Cl.* Le vois-tu, mon pauvre ami? — *Le charc.* Je m'en moque; voilà des gens qui viennent à moi. — *Cl.* Qu'est-ce? — *Le charc.* Des ambassadeurs avec des sacs gonflés d'argent. — *Cl.* Où, où donc? — *Le charc.* Eh! que t'importe? Ne laisseras-tu pas enfin les étrangers tranquilles? Cher petit Peuple, vois le civet que je te sers. — *Cl.* Ah! coquin, tu m'as indignement volé! — *Le charc.* Tu as bien volé, toi, les Laconiens de Pylos. — *Peuple.* Hé! de grâce, comment as-tu eu l'idée de le lui dérober. — *Le charc.* L'idée est de la Déesse; mais le vol est de moi. — *Cl.* Moi, qui m'étais donné tant de peine pour arrêter ce lièvre. — *Le charc.* Mais c'est moi qui l'ai fait cuire [1].

1. Kock attribue à Cléon tout le vers 1204. En effet le charcutier n'a ni pris ni fait cuire le lièvre. Et j'admettrais que la répétition de ἐγὼ marquât le pathos, mais je ne vois pas le höchst Komischer Wirkung qui résulte de cette répétition et de ce pathos. Je conserve la vulgate malgré l'autorité de Kock, s'appuyant sur celle de Both et de Sauppe.

— *Peuple à Cléon.* Va-t'en : je ne sais gré qu'à celui qui me l'a servi » (1192-1205).

Malgré ce congé si formel, Peuple, comme s'il ne pouvait se détacher de ses anciennes amours, ne sait que décider; il a peur que les spectateurs ne désapprouvent son changement et son humeur volage. Agoracrite le tire d'embarras en lui fournissant le moyen de s'assurer que Cléon le trahissait. « *Le charc.* Va fouiller sans rien dire ma corbeille ainsi que celle du Paphlagonien, et vois ce qu'il y a dedans. C'est le meilleur moyen de bien juger. — *Peuple.* Voyons, qu'y a-t-il dans la tienne? — *Le charc.* Mais elle est vide, cher petit papa; je t'ai tout apporté. — *P.* Voilà une corbeille dévouée au peuple. — *Le charc.* Fouille maintenant celle du Paphlagonien. Eh bien? — *P.* Quelle quantité de bonnes choses! Elle est toute pleine. Oh! l'énorme part de gâteau qu'il s'est réservée? Il ne m'en avait coupé qu'un tout petit morceau. — *Le charc.* Mais c'est ce qu'il a toujours fait. De ce qu'il prenait, il ne te donnait que des miettes et se réservait la grosse part. — *P.* Ah! coquin, tu me volais de la sorte! Et moi qui t'ai comblé de présents et de couronnes. — *Cl.* Je volais pour le bien public. — *P.* Rends-moi vite cette couronne; c'est à lui que je la veux donner » (1211-1228). Mais un coquin qui se croit prédestiné ne se rend pas ainsi. Au charcutier qui lui crie : « Rends vite cette couronne, gibier de potence, » Cléon répond avec assurance : « Non : l'oracle de la Pythie m'a révélé le nom de celui qui doit me renverser. » Il a si bien abusé de la superstition pour duper les autres, qu'elle a fini par le gagner, et que, les oracles qu'il a fabriqués ou dictés, il est le premier à y croire. Tant qu'il ne verra pas briller comme un signe fatal le nom

de son vainqueur, il se cramponnera au pouvoir, envers et contre tous. Il faut que le charcutier lui apprenne et sa naissance et son éducation dans les cuisines et ses parjures sans vergogne quand il était surpris à voler, et le métier qu'il faisait, et le lieu où il le faisait. Alors seulement Cléon s'abandonne, anéanti et comme foudroyé : « Je vois s'accomplir la prophétie du Dieu [1]. Qu'on me roule chez moi. Ah! je suis bien malheureux. Adieu, couronne, c'est la mort dans l'âme que je te quitte; un autre va te posséder; à coup sûr il ne sera pas plus voleur, mais plus heureux peut-être » (1248-1252).

La pièce serait finie pour nous; elle ne l'est pas pour Aristophane tant qu'il n'a pas montré le peuple converti et régénéré. Car, malgré le sophisme politique qu'il a si vivement exposé dans le dialogue du charcutier et de Démosthène, à quoi bon mettre un démagogue à la place d'un autre, si les choses doivent suivre le même cours? Nouvelle parabase donc, où le poète se justifie de marquer les méchants d'un fer chaud, mais plus courte que la parabase principale et que je ne citerais pas, si les scholiastes n'en attribuaient la partie la plus vive et la plus originale à Eupolis. C'est un de ces morceaux comico-lyriques que personne ne serait tenté de retirer à Aristophane. Le voici : « Les Trirèmes, assure-t-on, se sont réunies en conseil et la plus âgée a pris la parole en ces termes : Ignorez-vous, mes sœurs, ce qui se trame dans Athènes? On dit qu'un certain Hyperbolos, un mauvais

1. Tout ce couplet est écrit dans le style tragique et n'est qu'un tissu de parodies. Le premier vers exprime une chose si habituelle dans les tragédies qu'il pourrait se trouver partout. Le second est un vers du *Bellérophon* d'Euripide avec κυλίνδετε à la place de κομίζετε. L'apostrophe à la couronne est une parodie de ces vers d'*Alceste :* « O lit, adieu! Je ne puis t'en vouloir. Une autre femme te possédera, non pas plus pure que moi, mais plus fortunée peut-être. » (V. 177.)

citoyen, un infâme coquin, demande cent d'entre nous pour les emmener contre Chalcédoine [1]. Toutes s'indignent ; l'une d'elles, encore vierge, s'écrie : Dieu me garde de lui obéir jamais! Je préférerais vieillir dans le port, rongée par les vers. Non, ô Dieux, non, Nauphante, fille de Nauson, ne se courbera pas sous sa loi, aussi vrai que je suis de bois et de goudron. Si les Athéniens votent la proposition d'Hyperbolos, eh bien! allons à pleines voiles nous réfugier auprès du temple de Thésée ou de celui des vénérables Déesses. Non, il ne nous commandera pas ; non, il ne jouera pas la Ville à ce point! Qu'il navigue seul aux corbeaux, si bon lui semble, avec les barques où il vendait ses lanternes! » (1300-1315). Si le dire des scholiastes était vrai [2], je n'oserais plus me prononcer sur aucun poète grec : il n'y a rien de plus aristophanesque, ce semble, dans toute la pièce des *Chevaliers*, que ce morceau, égal, en fantaisie poétique, à la glorification de la bataille de Cenchrées.

Mais laissons ce curieux détail d'histoire littéraire. Bientôt Agoracrite annonce que le peuple, « repassé à la poêle par lui », comme le vieil Œson par Médée, est redevenu ce qu'il était sous Aristide et Miltiade, et le chœur salue de ses vivat Démos qui « s'avance, les cheveux retenus par une cigale d'or, dans tout l'éclat de son antique costume, parfumé de myrrhe et exhalant l'odeur non des procès, mais de la paix ». Alors Peuple, ce grand roi, avec une bonhomie que ne connaissent guère les

1. Kock met Carthage, comme aussi au v. 174 de cette même comédie. Il est certain, d'après Thucydide, que déjà quelques hommes politiques portaient leurs vues ambitieuses sur la Sicile et l'Italie, et jusque sur l'Afrique. Aristophane peut donc avoir écrit Καρχηδόνα et non Χαλκηδόνα. Mais la réciproque est tout aussi possible.

2. Φασί τινες Ἐυπόλιδος εἶναι τὴν παράβασιν, εἴ γε φησὶν Εὔπολις « ξυνεποίησα τῷ φαλακρῷ ». Sch., v. 1291.

rois, confesse humblement ses fautes passées, s'engage à n'y plus retomber, à arracher de la tribune les avocats impudents, à distribuer aux matelots leur solde intégralement, à maintenir l'hoplite sur le rôle militaire au rang qui lui aura d'abord été assigné, à renvoyer les orateurs imberbes à la chasse ou à la palestre. C'est la moralité politique de la pièce. Tout le monde est content, excepté Cléon. Il voit lui succéder Agoracrite, devenu tout à coup par une étrange métamorphose un bon et fidèle conseiller, et, sur l'avis de son heureux rival, il est condamné pour toute punition à débiter des boudins et des saucisses et à échanger, toujours ivre, de gros mots avec les prostituées, bien en vue des étrangers qu'il a tant insultés jadis : conclusion peut-être inattendue d'une comédie où reviennent perpétuellement les menaces de pendaison, d'éventrement, d'étripement; mais, alors qu'elle ne serait pas imposée au poète par les conditions de son art, cette conclusion était conforme au génie de la démocratie athénienne, dont la politique, souvent violente au dehors, était d'une grande douceur au dedans. Les amis politiques d'Aristophane ne se montrèrent pas si généreux, quand ils arrivèrent au pouvoir, avec les Quatre-Cents et les Trente.

Les Chevaliers sont une des plus fortes compositions du poète, non seulement au point de vue du pamphlet, mais encore au point de vue dramatique. Ce ne serait pas assez d'en vanter la profonde unité oratoire et de dire, comme des *Acharniens*, que toutes les scènes y concourent au même but, y aboutissent à la même conclusion. A cette unité tout oratoire, qui ne manque à aucune des productions d'Aristophane, il s'en ajoute une autre d'une nature toute différente, celle d'une action conséquente et

suivie, se divisant et se développant en un certain nombre d'actions secondaires, toutes nées d'un principe unique. Dès que Nicias et Démosthène se sont emparés des oracles qui indiquent comment et par qui Cléon et la fausse démocratie doivent périr, la comédie n'a plus de repos, si je puis le dire, qu'elle n'ait atteint le but qui lui est proposé. Il faut découvrir et persuader le vaurien désigné par l'oracle et capable de lutter avec le Paphlagonien d'audace et d'impudence : scène de Démosthène et du charcutier. Il faut le décider à braver Cléon en face, première atteinte à sa toute-puissance : scène de l'altercation ; mais ce ne sont là que les préliminaires de la lutte. C'est devant le sénat et devant le peuple, c'est dans le cœur du sénat et dans le cœur du peuple qu'il faut vaincre Cléon. Quelque importante que soit la victoire au sénat, elle offre si peu de difficultés que le poète ne croit pas la devoir mettre en scène; elle n'est que l'annonce et le symptôme du sort qui attend le démagogue devant le peuple, si l'on agit avec audace et résolution. Là est tout l'effort de la bataille. Il ne faut pas moins de trois assauts successifs pour débusquer Cléon de la forte position qu'il occupe. Les protestations d'amour d'Agoracrite, ses accusations et celles des chevaliers contre le puissant démagogue, avec les menus cadeaux qui prouvent le dévouement actif et solide du charcutier, ébranlent singulièrement l'esprit de Peuple, et il serait tout prêt à ôter à son favori les insignes de la puissance, si la superstition ne le retenait. Plus effronté, plus menteur encore que le corroyeur, le charcutier l'emporte par l'art d'inventer et d'expliquer des oracles; mais s'il est bien près de la victoire, il ne la tient pas encore. Le goût, l'esprit de Peuple est déjà avec lui et pour lui, mais le ventre est toujours du parti de

Cléon. N'est-ce pas Cléon qui, avec son décret des trois oboles, est le père nourricier de Peuple? Agoracrite prouve donc par le fait même qu'il traitera Peuple aussi bien et mieux que ne pourrait le faire le Paphlagonien. Un seul lien, la fausse honte de trahir ses premières amours, retient encore Peuple; ce dernier lien est rompu par l'examen des corbeilles des deux rivaux. La comédie des *Chevaliers* n'offre plus le décousu arbitraire et capricieux des *Acharniens;* elle a l'unité et le progrès des meilleures pièces du théâtre antique, tragédies ou comédies. C'est une génération et non une simple succession de scènes, sortant toutes de la même fiction première, ou plutôt, comme je l'ai déjà dit, c'est une situation unique, toujours la même et toujours diverse, qui, de modification en modification, court avec autant de naturel que de logique à une catastrophe finale ou au dénouement. Point de ces scènes épisodiques et parasites dramatiquement, qui remplissent bon nombre de pièces d'Aristophane et qui remplissaient sans doute celles de ses devanciers et de ses contemporains. L'action marche droit devant elle et par un progrès continu.

Même supériorité des *Chevaliers* sur *les Acharniens* ou plutôt même art consommé dans l'emploi du chœur. Non que le chœur des *Chevaliers* soit beaucoup plus poétique que celui des *Acharniens*, et qu'il ait la variété, la grâce, la fantaisie qu'on prête généralement à cette partie de l'art aristophanesque, et qui éclatent en effet d'une façon si vive et si originale dans les chœurs des *Nuées*, des *Oiseaux*, des *Grenouilles*. Cette poésie si étrange ne paraît guère ici que dans l'éloge des chevaux qui ont concouru à la victoire sur les Corinthiens, et dans les doléances pudiques des galères qui refusent de servir sous Hyperbolos.

Mais cette réserve même est, si je ne me trompe, une preuve de l'art consommé d'Aristophane. S'il se laisse moins aller aux caprices de son imagination dans *les Acharniens* et *les Chevaliers* que dans d'autres œuvres, c'est que le chœur se compose là de personnes réelles, qu'on peut coudoyer tous les jours dans les rues, et qu'il serait ridicule de leur donner un langage trop aérien, trop fantastique, trop en dehors des habitudes de la langue courante. Mais le chœur, du moment qu'il n'exhale pas en strophes enflammées les passions du poète ou qu'il n'est pas l'expression de ses libres caprices, court risque de n'être plus qu'une machine encombrante, imposée à l'art par la tradition et par la loi. C'est ce qu'il me paraît être dans la seconde partie des *Acharniens*, où il assiste, spectateur inerte et superflu, au bonheur et aux joyeusetés de Dicæopolis. Sa part d'action n'est pas beaucoup plus grande dans *les Chevaliers*, à partir de la première parabase; il n'intervient guère dans la lutte entre le corroyeur et le charcutier que par des encouragements adressés à son champion, et par quelques réflexions adressées à Peuple : tant cette machine sur laquelle se sont trop extasiés les critiques modernes est difficile à manier et extérieure à l'art dramatique! Mais du moins sa présence est ici nécessaire; il faut qu'il soit toujours là pour prêter au besoin main forte à Agoracrite, et ses conseils, ses exhortations ne sont pas des exclamations inutiles : ils soutiennent l'ardeur de l'adversaire que les gens de bien ont suscité à Cléon.

De quelque côté donc que je les envisage, *les Chevaliers* me paraissent après *les Nuées* le chef-d'œuvre de l'Ancienne Comédie. C'est peu qu'ils l'aient emporté au concours des grandes Dionysiaques sur les *Satyres* de

Cratinos et sur *les Porteurs de bois* d'Aristoménès [1]; ils tirèrent Aristophane de pair, et, d'après son propre témoignage, il fut désormais comblé de succès et d'honneurs plus qu'aucun des poètes comiques d'Athènes [2].

Mais les modernes ne se sont pas contentés d'admirer l'art de l'auteur des *Chevaliers;* ils ont encore exalté son courage de citoyen, comme s'il s'était exposé aux plus grands dangers en attaquant Cléon. « Il fallait, dit Ot. Müller, un certain courage, même sous la protection des fêtes et des licences bachiques, pour attaquer un chef populaire qui, puissant par le seul principe de sa politique qui consistait à favoriser, au détriment du reste, les intérêts matériels et les avantages directs de la foule [3], était devenu plus terrible encore, grâce aux moyens par lesquels il faisait valoir ses intentions, frappant de suspicion tous les citoyens qui lui étaient hostiles, les accusant d'être des aristocrates déguisés, leur intentant de dangereux procès politiques, que son influence sur les collèges des juges lui permettait de tourner facilement à son avantage, recommandant enfin et obtenant des Athéniens, dans l'assemblée populaire et dans les tribunaux, une sévérité terrible afin d'étouffer tous les mouvements hostiles au gouvernement de la masse. Ajoutez qu'au moment où Aristophane composait ses *Chevaliers*, l'autorité de Cléon était à son apogée; car le caprice du sort venait de réaliser la rodomontade étourdie du démagogue, qui s'était vanté de s'emparer d'un coup de main de Sphac-

1. Πρῶτος ἐνίκα· δεύτερος Κρατῖνος Σατύροις· τρίτος Ἀριστομένης Ὑλοφόροις (Ὑπόθεσις).

2. Ἀρθεὶς δὲ μέγας καὶ τιμηθεὶς ὡς οὐδεὶς πώποτ' ἐν ἡμῖν (1023, *Guêpes*).

3. Tout cela à propos des 3 oboles, à peu près 45 centimes, accordées aux héliastes comme indemnité pour le temps qu'ils passaient devant les tribunaux!

térie. La hardiesse d'attaquer en ce moment le puissant démagogue, on peut la mesurer quand on songe que personne ne voulut faire au poète le masque de Cléon et qu'Aristophane fut obligé de se charger lui-même du rôle de ce personnage. » Il faut croire que personne ne voulut fabriquer le masque de Cléon, puisqu'Aristophane le dit [1]. Je n'empêche même pas qu'on admette sur la foi douteuse des scholiastes qu'Aristophane, pour une raison ou pour une autre, joua lui-même ce rôle, le visage barbouillé de lie [2]. Cependant on n'est pas tenu de croire ce conte, puisque le poète n'en dit rien. Sans voir, comme Édél. du Méril, dans le fait signalé par Aristophane, « une

1. « N'aie pas peur; tu ne verras pas ses traits; car *nul n'a osé fabriquer de masque à sa ressemblance.* Mais le public est assez fin pour le reconnaître. » (*Chev.*, 320-323.) Est-ce par crainte, se demande Éd. du Méril, ou n'est-ce pas plutôt par amour fanatique de Cléon? Ne serait-il pas plus simple de se demander si ce n'est pas parce qu'Aristophane ne fit à personne la commande de ce masque. L'acteur, quel qu'il soit, qui joua Cléon, n'avait pas de masque : voilà le fait certain. Le reste n'est que conjectures ou qu'explications des paroles mêmes du poète, auxquelles on a le droit d'accorder la créance qu'on voudra. Aristophane supprimant le nom de Cléon, comme celui de Nicias et de Démosthène (car ils étaient désignés simplement par les mots de esclave I, esclave II, esclave III), pouvait supprimer le masque pour la même raison, et cette suppression n'était peut-être qu'une mesure de prudence. Que pouvait dire Cléon? Où était le masque qui le représentait? Était-il même simplement nommé? — Tout le monde répète sans plus d'examen la même chose qu'Ot. Müller, même M. Lanthoine (*Rev. hist.*, 3e année, p. 268) dans un article remarquable sur Cléon. Mais personne ne l'a fait d'une façon aussi truculente que Saint-Victor. Je connais peu de pages aussi extravagantes que les 401-416 de son IIe v. des *Deux Masques.*

2. Après avoir rapporté le fait que nous lisons dans Aristophane, le scholiaste ajoute : « Il dit donc qu'aucun acteur ne voulant se charger de représenter Cléon, Aristophane en personne le joua, s'étant barbouillé le visage de rouge ou de lie : λέγει οὖν ὅτι μηδενὸς ὑποστάντος αὐτὸν (Κλέωνα) ὑποκρίνεσθαι, αὐτὸς ὁ Ἀριστοφάνης μιλτώσας ἑαυτὸν ὑπεκρίνατο ἢ τῇ τρυγίᾳ χρίσας ἑαυτόν ». (*Chev.*, sch. sur le vers 230.) Mais si le sujet de λέγει est Ἀριστοφάνης, le scholiaste se trompe, Aristophane ne disait rien de cela dans *les Chevaliers.* Si c'est un autre sujet oublié par le scholiaste, ou si λέγει οὖν est une erreur de copiste pour λέγεται, le scholiaste ne dit plus alors que ce que dit le second *argument* ou ce que disent les deux biographies anonymes. Ce n'est qu'une tradition dont nous ne savons pas la source.

perfidie de plus, une accusation indirecte de tyrannie, destinée à surexciter la foule », laquelle n'aimait pas qu'on gênât le franc parler des comiques et ses propres plaisirs, il ne faut pas non plus lui attribuer trop de portée, et s'exagérer, comme fait Müller suivi de la plupart des critiques, l'audace et le danger de s'attaquer à Cléon. Je sais qu'Aristophane est tout fier de cet exploit, et qu'il s'en vante comme d'un travail d'Hercule, dans trois pièces que nous possédons encore, sans compter celles que nous n'avons plus et où il a pu répéter ces vanteries. « Dès le début de sa carrière dramatique, lit-on dans *les Guêpes*, notre poète dédaigna de s'en prendre aux hommes; mais, avec un courage digne d'Hercule, il attaqua les plus redoutables monstres; et d'abord il marcha droit à cette bête aux dents aiguës, aux yeux horribles qui lançaient des flammes comme ceux de Cinna [1], entourée de cent impudiques flatteurs qui la léchaient à l'envi; elle avait la voix retentissante d'un torrent dévastateur, l'odeur d'un phoque, les parties honteuses d'un lamie [2] et le derrière d'un chameau. A la vue de ce monstre horrible, notre poète ne se troubla pas » (1029-1039). Plus modeste et plus modéré dans la seconde édition des *Nuées*. « J'ai attaqué Cléon en face et quand il était tout-puissant, dit-il; mais il est tombé et je n'ai pas le courage de le fouler aux pieds » (549-550). Il ne tint pas parole : car il répète textuellement le hideux portrait des *Guêpes* dans la parabase de *la Paix*, qui ne fut montée qu'après la mort de Cléon et Brasidas (751-760). Partout donc Aristophane se fait gloire d'avoir attaqué et mis à la raison le

1. Courtisane effrontée.
2. Je mets d'*un* et non d'*une*, parce qu'il s'agit d'un être mâle de cette espèce (ὄρχεις).

plus redoutable des monstres, une bête plus féroce et plus dangereuse que l'hydre de Lerne ou qu'aucun monstre dompté par Hercule. Or qu'était-ce que Cléon? Un simple orateur, et son influence sur la foule n'allait pas jusqu'à empêcher les Athéniens de rire de lui, s'il était ridiculement drapé dans quelque comédie. Il n'était pas plus sacro-saint, pas plus inviolable aux méchancetés des comiques, que Périclès; et le peuple, en suivant ses conseils dans les assemblées, ou en écoutant dans les tribunaux ses accusations contre les ennemis réels ou imaginaires de la république, n'entendait nullement se priver du plaisir malin de voir vilipender son conducteur. Aristophane pouvait donc invectiver contre Cléon en toute sûreté; car il avait pour complice non seulement la haine des *Bons* contre le démagogue, mais aussi la malice ou l'envie de ses partisans eux-mêmes. D'ailleurs, lors même qu'il y aurait eu une loi permettant de poursuivre en justice les insolentes personnalités des comiques, Aristophane aurait encore été en règle avec cette loi; il n'avait pas joué Cléon sous son nom (κωμῳδεῖν ὀνοματστὶ), et quoiqu'il le désigne très clairement, il ne le nomme nulle part dans *les Chevaliers* [1]. Il ne fut donc pas poursuivi [2] et ne pouvait l'être, pas plus que Platon le comique, qui revendique pour lui-même l'honneur « d'avoir le premier levé l'étendard contre Cléon ». Qu'on me montre un seul poète condamné

1. Cela montre combien était inefficace toute loi contre les comiques, à moins d'instituer un tribunal spécial qui informât de leurs insolences ou de la violation de la loi faite pour les réprimer. Cléon est très certainement mis en scène; mais il n'est désigné ni par son nom ni par son masque. Le poète pouvait donc dire : j'ai fait dans le Paphlagonien un personnage fictif comme Agoracrite, et le tribunal des héliastes se fût payé de cette raison.

2. Aristophane parle bien quelque part « des misères que lui faisait Cléon »; mais nous ne savons en quoi elles consistèrent.

et puni pour avoir versé à pleines mains la médisance et la calomnie sur les personnages les plus considérables de l'État par leur position ou par leur éloquence, et je croirai au courage d'Aristophane. Sinon, je ne verrai dans *les Chevaliers*, cette attaque si passionnée, non seulement contre un homme, mais contre la démocratie elle-même, qu'un engagement définitif du poète avec le parti des Bons, dont il épousa désormais tous les préjugés et toutes les rancunes.

CHAPITRE IX

COMÉDIES POLITIQUES (SUITE)

Ironie de la préface des *Guêpes*. — Y eut-il jamais réconciliation entre Cléon et Aristophane? — Sérieux et importance politique du sujet des *Guêpes*, gâté volontairement par Aristophane, et pourquoi? — Deux sujets dans la première partie de la pièce : 1° critique du jury; 2° charge d'un juge infatué de ses fonctions. — Farce jusqu'à l'entrée du chœur; comédie politique jusqu'à la conversion du chœur; après quoi la farce reprend jusqu'à la *parabase*. — A partir de la *parabase*, nouvelle pièce à peu près sans rapport avec la première. — *La Paix :* vivacité de l'exposition et de la conduite de l'action jusqu'à la *parabase*. — A partir de la *parabase*, série de scènes décousues sans but bien déterminé. — *La Seconde Paix*. — *Les Laboureurs*. — *Les Holcades*.

Je devrais examiner *les Nuées* après *les Chevaliers*, si je suivais uniquement la chronologie. Mais m'attachant autant et plus à l'ordre des sujets qu'à l'ordre des temps, je me contenterai de dire pour le moment que ces deux comédies qui se succèdent à un an d'intervalle marquent l'apogée du génie d'Aristophane; et qu'étonné, effrayé de l'insuccès des *Nuées*, désespérant de l'intelligence de ses contemporains, il semble s'être détourné des hautes conceptions qui le tentaient, pour se rejeter sur des sujets plus humbles et plus familiers à son public; et je poursuis l'examen des pièces purement politiques avant d'entrer dans celui des pièces philosophiques, littéraires et sociales.

Nous lisons au début des *Guêpes* : « Allons, il faut que j'expose le sujet aux spectateurs. Mais d'abord quelques mots de préface. *N'attendez de nous rien de trop relevé*, ni non plus des plaisanteries volées à Mégare. Nous n'avons pas d'esclaves qui jettent aux spectateurs des corbeilles de noix, ni d'Hercule qu'on frustre de son dîner, ni d'*Euripide bafoué;* et malgré l'heureux hasard qui a illustré Cléon, nous ne nous *acharnerons pas à larder ce personnage. Notre petit sujet ne manque pas de sens;* il est bien à votre portée [1], et en même temps plus ingénieux que tant de comédies banales » (54-66). Les mots « point d'Euripide bafoué » sont une pure ironie, puisqu'Aristophane donna en même temps que *les Guêpes* le *Proagon* ou *Prélude*, tout entier dirigé contre Euripide [2]. Mais ce n'est pas de cela qu'il s'agit ici. Même ironie dans le membre de phrase : « Point de Cléon haché comme chair à pâtés. » Il ne s'agit au contraire que de Cléon dans *les Guêpes*. Outre les nombreux traits particuliers que nous pourrions recueillir, le principal personnage après le juge forcené est un homme qui a Cléon en dégoût et en horreur (Bdély-Cléon). Le vieux juge qu'a rendu à peu près fou la manie de siéger et de condamner est le partisan, l'ami de Cléon (Philo-Cléon). La pièce même, du moins dans les 1120 premiers vers, est dirigée tout entière contre la constitution démocratique des tribunaux athéniens, auxquels l'indemnité,

1. Et non pas trop haut pour vous, comme *les Nuées*, que vous n'avez pas comprises.

2. « Ce drame des *Guêpes* fut joué sous l'archonte Aminias par Philonidès dans la 89e ol.; l'auteur fut le second aux fêtes Lénéennes. Le premier fut Philonidès dans le *Proagon;* et le troisième, Leucon dans *les Ambassadeurs* (ou *les Vieillards?*) : Ἐδιδάχθη ἐπὶ ἄρχοντος Ἀμεινίου ἐν τῇ πθ' ὀλυμπιάδι. Δεύτερος ἦν εἰς Λήναια· Καὶ ἐνίκα πρῶτος Φιλονίδης Προαγῶνι, Λεύκων Πρέσβεσι τρίτος (Ὑπόθεσις). »

accordée aux jurés pour frais de présence, avait donné une efficacité, je crois, plus redoutable à l'aristocratie qu'aux plaideurs. Or c'est Cléon qui, en portant, dit-on, l'indemnité de 1 à 3 oboles, avait rendu cette constitution effective : les riches seuls avaient jusqu'alors les tribunaux en leur pouvoir, parce qu'ils pouvaient impunément perdre leur temps à juger. Nous verrons tout à l'heure si le fond de la pièce ou tout au moins le but qu'y poursuivait Aristophane était aussi peu relevé, aussi mince que le dit l'exposition. Mais avant d'aborder l'examen des *Guêpes*, il est bon d'achever ce qu'on peut savoir ou entrevoir des rapports du démagogue et du poète.

Nous avons vu que Cléon, à propos des *Babyloniens*, poursuivit Aristophane comme étranger usurpant le titre et les droits de citoyen. *Les Acharniens* et surtout *les Chevaliers* n'étaient pas faits pour apaiser cette inimitié, et l'on peut croire que le démagogue essaya plus d'une fois de chercher au comique de mauvaises chicanes, quoique, à vrai dire, nous n'ayons point d'informations précises à ce sujet. Les auteurs anonymes de la biographie du poète disent bien, après avoir rapporté l'accusation de ξενίας, qu'il fut encore poursuivi et absous une seconde et une troisième fois, mais sans s'expliquer davantage [1]. Le scholiaste des *Guêpes* avoue qu'il ne sait rien sur les persécutions de Cléon contre Aristophane.

1. A ce point qu'on pourrait croire que c'est la γραφὴ ξενίας qui fut renouvelée deux fois par Cléon ou par des sycophantes à ses ordres : Δεύτερον δὲ καὶ τρίτον συκοφαντηθεὶς ἀπέφυγε καὶ οὕτω φανερὸς κατασταθεὶς πολίτης κατεκράτησε τοῦ Κλέωνος. Et même, d'après la suite des idées, ces accusations devraient être antérieures aux *Chevaliers* et même aux *Acharniens;* car ce que j'ai cité est immédiatement suivi des mots ὅθεν φησὶν et de la citation des *Acharniens* (377-382). Il est vrai que dans ces vers il ne s'agit pas de l'accusation d'usurpation des droits civils, mais de celle de discréditer la république en présence d'une foule d'étrangers : Tant ces compilateurs savent peu ce qu'ils disent.

Il se contente d'écrire : « Cléon l'attaquait pour avoir été joué par lui dans ses comédies. Mais on ne sait si c'est après que le poète eut fait représenter *les Chevaliers* [1]. » Tout ce que nous pouvons dire, c'est qu'il y eut toujours une guerre sourde ou déclarée entre le poète et l'homme politique. Mais cette guerre eut-elle des trêves, et pouvons-nous croire qu'Aristophane fit un moment sa paix avec celui qu'il avait si cruellement injurié? « Quelques gens, écrit-il dans *les Guêpes*, ont dit que je m'étais réconcilié avec Cléon. Voici le fait : Cléon me harcelait, me faisait des misères, me lardait de toute façon; et quand on m'écorchait, le public riait en me regardant jeter les hauts cris; non qu'il se souciât de moi, mais simplement pour savoir si, sous les pieds de mon ennemi, je ne lui lâcherais pas quelque brocard : ce que voyant, j'ai fait un peu le patelin (mot à mot le singe, ἐπιθήκισα); mais maintenant voilà que l'échalas trompe l'espoir de la vigne » (1284-1291). Il est possible qu'Aristophane ait songé un moment à apaiser le violent démagogue; ou que, fatigués l'un et l'autre d'une guerre qui, pouvant à la fin devenir dangereuse pour le poète, était fort désagréable pour l'homme politique, Aristophane ait reçu des avances des amis de Cléon et lui ait fait les siennes; mais quand a eu lieu cet armistice et combien de temps a-t-il duré? Impossible de le deviner. S'il y en avait trace dans quelque comédie, ce ne pouvait être que dans quelque pièce, inconnue aujourd'hui même de nom, représentée entre *les Chevaliers* et *les Nuées*, soit au Dionysiaques urbaines de 424, soit aux Dionysiaques champêtres de 423. Car des grandes Dionysiaques de 423,

1. Ἄδηλον δὲ εἰ μετὰ τὸ διδάξαι τοὺς Ἱππέας λέγει. (Sch. sur *les Guêpes*, v. 1285.)

où furent données *les Nuées*, aux Lénéennes ou petites Dionysiaques de 422, il n'y a évidemment de place que pour la composition du *Proagon* et des *Guêpes*. Mais à moins de supposer que cette pièce fût perdue pour les anciens comme pour nous, sans laisser le moindre souvenir, les critiques alexandrins et après eux les scholiastes n'auraient pas manqué d'en citer au moins le titre, au sujet du passage qui sert de point de départ à ces réflexions. Si donc il y eut un commencement de réconciliation, si l'auteur des *Chevaliers* fit le patelin ou le singe, s'il prononça quelque parole flatteuse, désaveu de ses injures passées, ce ne put être que dans quelque entrevue qui d'ailleurs n'eut pas de suite. Les amis politiques d'Aristophane étaient là pour lui faire honte de cette défaillance, et les belles promesses qu'il avait pu faire tombèrent aussitôt par terre, ou, pour employer le proverbe grec dont il se sert lui-même, « l'échalas trompa la vigne ». Seulement le bruit en avait sans doute couru, et c'est pour cela qu'Aristophane crut devoir à ses contemporains la singulière justification, parvenue jusqu'à nous. Elle est précieuse, non parce qu'elle nous montre le peu de dignité du poète — il ne faut pas en général demander de la dignité à un Grec, surtout lorsqu'il est poète comique, — mais parce qu'elle peut nous laisser quelque doute sur la solidité de ses opinions. Propriétaire, il aurait pu gémir sur une guerre sans fin et attaquer Cléon, qui s'opposait à la paix, mais avec moins de violence et surtout d'opiniâtreté, s'il n'avait entendu derrière lui les propos moqueurs et les rires de ses amis politiques, lorsqu'il pensait à céder. Entraîné par les passions d'une coterie plus que par l'ardeur de ses propres convictions, il était allé dans *les Chevaliers*

peut-être plus loin qu'il ne voulait, et le succès ne lui permettait point de retour. Aussi n'a-t-il cessé de vilipender Cléon, dans la parabase des *Premières Nuées* [1] et dans celle de *la Paix,* aussi bien que dans *les Chevaliers*, et sans doute dans bien d'autres comédies de cette époque. « Partout et toujours partisan de la paix, nous dit un scholiaste, il ne cessa de jouer Cléon qui s'y opposait et de décrier le belliqueux Lamachos, dans *les Acharniens*, dans *les Chevaliers*, dans *les Holcades* ou *Vaisseaux de transport* [2]; » sans doute aussi dans *les Laboureurs* [3], peut-être dans *la Vieillesse*, si toutefois, comme le conjecture Suwern, cette pièce avait un sujet analogue à celui de la dernière scène des *Chevaliers;* en un mot, dans toutes les comédies politiques, ou non, qu'il écrivit de 427 à 421. Un seul nom revient plus souvent que celui de Cléon dans les plaisanteries d'Aristophane, c'est, on ne sait pourquoi, celui de Cléonyme. Plus de quinze

1. Je me hasarde peut-être beaucoup en disant *les Premières Nuées*, car, très clair grammaticalement et même pour le sens, ce passage de la *parabase* tel que nous l'avons est très obscur historiquement. « Lorsque vous faisiez général cet ennemi des dieux, ce corroyeur paphlagonien, nous fronçâmes le sourcil et fîmes éclater notre colère; l'éclair jaillit, le tonnerre gronda, la lune s'écarta de sa route, et le soleil voila aussitôt son flambeau, menaçant de ne plus vous éclairer, si Cléon était stratège. Cependant vous l'avez élu... Voulez-vous que cette élection même tourne bien pour vous : condamnez pour vénalité et concussion cette mouette vorace, passez-lui un carcan bien serré autour du cou; votre faute sera réparée et aussitôt la république retrouvera son ancienne prospérité. » Il semble bien que Cléon fût stratège lorsque le poète parlait ainsi. Mais il ne le fut, au moins à notre connaissance, qu'en 425 et 421. Il ne peut être question de l'élection de 425. Et d'un autre côté il n'est pas supposable qu'Aristophane écrivît ce morceau après avoir dit quelques vers plus haut qu'il ne touchera pas à Cléon mort. A ce moment, le morceau n'aurait même pas eu de sens. En vérité, je ne sais que supposer.

2. Οὐ τοῦτο δὲ μόνον ὑπὲρ εἰρήνης Ἀριστοφάνης τὸ δρᾶμα τέθεικεν, ἀλλὰ καὶ Ἱππεῖς καὶ Ὁλκάδας, καὶ παντάχου τοῦτο ἐσπούδακε, τὸν δὲ Κλέωνα κωμῳδῶν τὸν ἀντιλέγοντα καὶ Λάμαχον τὸν φιλοπόλεμον ἀεὶ διαβάλλων (Ὑπόθεσις ά περὶ Εἰρήνης).

3. Si cette pièce est de peu antérieure à *la Paix*.

ans encore après la mort du démagogue, le poète, soit par rancune, soit par vanité, réveille dans *les Grenouilles* le souvenir de son ennemi pour faire de lui l'avocat des cabaretières et des fripons dans l'autre monde (v. 569, 577). Il serait donc bien étrange qu'il ne se fût pas acharné dans *les Guêpes* à le cribler de lardons.

Le sujet d'ailleurs y invitait : l'indemnité des juges était du fait de Cléon, et les aristocrates avaient leurs raisons pour faire de ces trois misérables oboles le sujet de leurs malédictions ou de leurs sarcasmes. A les entendre, le triobole était cause de tout le mal; il ruinait le trésor; il corrompait le peuple; il faussait la justice et la transformait en trafic; il changeait les jurés en mercenaires; en faisant dépendre la subsistance de la multitude, non de son travail, mais de son assiduité dans les assemblées et dans les tribunaux, il livrait tout à la discrétion des démagogues, qui disposaient à leur gré des flottes et des forces publiques, non pour terminer la guerre en la poussant vigoureusement, mais pour épouvanter et piller les sujets et les alliés, quand ils ne rançonnaient pas les citoyens riches, la partie honnête de l'État, à l'aide ou par la crainte des sentences qu'ils dictaient à la vénalité des juges. On répète encore ces déclamations sans les examiner, et l'on en farcit l'histoire. Certes, il ne serait pas difficile de signaler les défauts de l'organisation judiciaire d'Athènes : trop de juges dans chaque cause; trop d'élasticité dans les lois à appliquer; nul magistrat, ayant fait son étude des lois, pour diriger les débats, etc. Mais ces défauts et d'autres encore ne dépendaient point de l'indemnité des jurés; ce n'est pas non plus ce qui faisait l'objet des plaintes de l'aristocratie et des comiques à sa suite. Ce qu'ils atta-

quaient, ce qu'ils maudissaient dans le triobole, c'est qu'il avait fait passer les jugements de leurs mains dans celles du peuple ou de l'universalité des citoyens : le reste n'était que pour cacher ce grief, qui leur était beaucoup plus sensible que la bonne ou la mauvaise administration de la justice. Car, pour ne prendre qu'un seul exemple, la prétendue oppression des alliés qui, pour toutes les causes touchant à la politique, étaient forcés de venir chercher des juges à Athènes, nous savons le compte qu'il faut en faire, par le témoignage de l'un des plus ardents fauteurs du mouvement oligarchique des Quatre-Cents. « Les villes (alliées ou sujettes), fait dire Thucydide à Phrynichos, réfléchiront (avant d'entrer dans le mouvement) que ceux qu'on appelle les honnêtes gens ne leur donneront pas moins d'affaire que le peuple, parce que ce sont eux qui lui ont conseillé le mal, qui lui ont fourni les moyens de le faire, et qui en ont profité pour la plus grande part; (elles se diront) que leur domination, ce serait la condamnation sans jugement, la mort la plus inévitable, tandis qu'on trouve dans le peuple un refuge pour soi-même, et un frein pour les puissants » (VIII, 48). En somme, c'était leur domination dans les tribunaux que regrettaient les honnêtes gens. Tant qu'il n'y eut pas d'indemnité pour les jurés qui donnaient leur temps, ou que cette indemnité fut dérisoire — une obole, ou à peu près 15 centimes, — les riches seuls pouvaient faire à la république ce sacrifice, dont ils savaient d'ailleurs fort bien se dédommager. Mais quand elle fut portée à 3 oboles (0 fr. 45), somme minime encore, mais suffisante, vu le bas prix des denrées les plus nécessaires à la vie, ce pouvoir qui, sous une apparence de désintéressement, était si lucratif pour

les riches qui seuls l'exerçaient, passa d'eux au peuple, et ce fut une révolution dans l'État. Car qui tient entre ses mains la fortune, l'honneur, la vie des citoyens, tient tout. Aussi les comiques ne cessent-ils de crier contre le triobole, et la première réforme que font les oligarques, lorsqu'ils arrivent au pouvoir avec les Quatre-Cents ou avec les Trente, c'est de rendre gratuites toutes les fonctions publiques, c'est-à-dire de rendre la concussion et le vol nécessaires à tous les degrés de l'échelle politique. Ce serait faire injure à Aristophane que de l'identifier trop étroitement avec le parti dont il fut à la fois le *gracioso* et l'interprète le plus éloquent. Mais ce sont les revendications de ce parti qu'il exprime dans *les Guêpes* comme dans *les Chevaliers*. Ici, il attaquait le principe de la constitution athénienne, je veux dire l'égalité politique; là, il attaque la conséquence la plus importante de ce principe, que nul ne peut être jugé que par ses pairs ou ses égaux, et que, comme tout citoyen est justiciable, tout citoyen doit être juge directement ou indirectement. C'est là le fond sérieux de la farce des *Guêpes;* il est admirablement développé dans la dispute de Philocléon et de son fils.

Aristophane veut tourner en ridicule la souveraineté que s'attribue l'entêté jugeur, ami de Cléon; mais, par le fait, il reconnaît cette souveraineté avec ses privilèges essentiels, dans le discours de Philocléon. « Dès le début, je te prouverai que notre puissance ne le cède à aucune royauté. Est-il un bonheur, une béatitude comparable à celle du juge? Est-il un être qui vive plus au sein des délices et qui soit plus redouté, tout vieux qu'il est? Dès que je sors de mon lit, des hommes puissants, les plus illustres de la cité, m'attendent à la barre du tribunal;

du plus loin qu'ils m'aperçoivent, ils viennent m'offrir une main bien douce et qui a volé les deniers publics. Ils me supplient, s'inclinent bien bas, et d'une voix lamentable : « O mon père, disent-ils, aie pitié de moi, je t'en « conjure, par les profits que tu as pu faire toi-même dans « les charges publiques, ou à l'armée, en trafiquant des « vivres [1]. » Et celui qui me parle ainsi ne se douterait pas que j'existe, si je ne l'avais absous une première fois (548-558). .....Ces supplications ont apaisé ma colère; j'entre et je ne fais rien de ce que j'ai promis [2] (560-561). .....N'est-ce pas là un grand pouvoir et la dérision de la richesse? (575) .....Chargés de passer l'inspection des éphèbes, nous avons le droit de les voir nus. Æagros est-il accusé, il n'est pas absous avant de nous avoir récité un passage de Niobé, et il choisit le plus beau. Un joueur de flûte gagne-t-il sa cause : en retour, il se passe la courroie à la bouche, et nous joue l'air du départ quand nous nous retirons. Un père en mourant désigne un mari pour sa fille, qui est unique héritière; mais nous ne nous soucions guère du testament ni de la coquille gravement appliquée sur le cachet; nous adjugeons la jeune fille à celui dont les prières ont su le mieux nous toucher [3]. Et jamais de comptes à rendre; cite-moi une autre charge qui soit irresponsable (578-587). .....Nous sommes les seuls sur lesquels ne morde pas Cléon, ce grand criard; mais il

1. Quel pavé Aristophane lance là, sans s'en apercevoir, sur les tribunaux oligarchiques! N'est-ce point là le fond de toutes les péroraisons du *pro Fonteio*, du *pro Flacco*, etc?

2. C'est-à-dire, et je ne le condamne pas moins.

3. Cela en effet pouvait arriver. Mais il ne faut pas croire, comme l'insinue Éd. du Méril, que ce fût le cas ordinaire. C'est seulement une marque de la puissance et de l'irresponsabilité absolue du juge, qui, en tout pays, peut, sous le couvert de cette irresponsabilité, commettre des injustices volontaires ou involontaires.

nous caresse, nous protège; il nous chasse les mouches, ce que tu n'as jamais fait pour ton père. Théoros (et c'est un homme non moins marquant qu'Euphémios) prend l'éponge dans le pot et nous cire les chaussures. Est-ce là obéir, être esclave, comme tu prétends le prouver? (596-602) .....Ne possédé-je pas un grand pouvoir, non moindre que celui du roi des Dieux, moi dont on parle dans les mêmes termes que de Jupiter. Notre assemblée est-elle tumultueuse? chacun dit en passant : « Grands « Dieux! le tribunal fait gronder son tonnerre. » Si je lance l'éclair, les plus nobles font sous eux, demi-morts de frayeur » (619-628).

Les exagérations bouffonnes d'Aristophane n'y font rien, non plus que l'arithmétique et les sophismes de Bdélycléon : cette souveraineté judiciaire du peuple était bien une souveraineté effective. Il peut être habile, pour exciter les appétits et l'envie de la foule, de calculer les revenus de l'État, de montrer que le salaire des juges n'en est pas la dixième partie, et se demandant où va le reste, d'ajouter : « Il va à ceux qui disent : « Je ne trahirai pas la « canaille athénienne; je combattrai toujours pour la (vile) « multitude. » Et c'est toi, mon père, qui te laisses prendre à leurs belles paroles et leur donnes tout pouvoir sur toi. Ces gens-là extorquent aux alliés des cinquantaines de talents par la menace et l'intimidation. « Payez-moi tri- « but, disent-ils, ou je lance la foudre sur votre ville et je « l'écrase. » Et toi, tu te contentes de grignoter les miettes de ta propre puissance. Que font les alliés? Ils s'aperçoivent que la multitude athénienne vit chichement et misérablement du tribunal et ils ne font nul cas de toi... C'est à ces misérables qu'ils prodiguent tout, terrines de poisson salé, vin, tapisseries, fromage, miel, sésame,

coussins, flacons, riches étoffes, colliers, coupes, couronnes, tout ce qui procure plaisir et santé. Et toi, leur maître, pour prix de tant de fatigues sur terre et sur mer, on ne te donne pas même une gousse d'ail pour manger avec tes petits poissons » (666-679). Mais ce socialisme de mauvais aloi ne prouve pas que le bulletin de vote, remis dans les tribunaux à tous les citoyens, et non à un petit nombre, ne soit pas une puissance que les oligarques voudraient bien ressaisir, parce qu'avec elle ils seraient sûrs de reprendre tout le reste. Bdélycléon ou Aristophane crie que c'est la pire des servitudes que de courir par ordre siéger au tribunal et de ne recevoir son salaire que si l'on arrive à temps, comme si l'on devait être payé pour des fonctions qu'on ne remplit pas; mais, servitude ou non, cette obligation n'infirme en rien les assertions de Philocléon; car ce n'est pas tel ou tel individu, mais le corps judiciaire tout entier, c'est-à-dire le peuple qui est souverain par l'exercice des fonctions de juge. Quant à ce sophisme, qui s'étale avec complaisance dans *les Guêpes* comme dans *les Chevaliers*, que le peuple est esclave des démagogues, parce que, s'il ne rendait pas ses sentences à leur gré et convenance, ils lui rogneraient ou retrancheraient son salaire, il n'est même pas plausible, les mêmes hommes qui étaient juges, étant en même temps électeurs et même membres de l'assemblée délibérante, et par suite maîtres des conducteurs d'un jour qu'ils se donnaient.

La donnée première des *Guêpes* n'était donc pas si mince et si peu relevée que le dit Aristophane. Il est vrai que, tout meurtri et tout étourdi encore de la chute des *Nuées*, il n'a pas essayé ici de faire un « beau palais aux tours élevées », qu'à part la scène que nous venons

d'extraire, il a rabaissé son sujet comme à plaisir pour se mettre à la portée de ses auditeurs, et qu'au lieu d'un pamphlet magistral comme *les Chevaliers*, d'une haute comédie philosophique comme *les Nuées*, il n'a tiré d'un sujet si capital qu'une farce terminée par des scènes de folie bachique. On dirait même que, pressé de réparer son échec, il s'est hâté de présenter deux comédies la même année et au même concours, et qu'il ne s'est pas donné le temps de mûrir son œuvre. Il est certain que, soit que son génie ait été contrarié dans son essor par la nécessité de revenir, pour ressaisir le succès, à un gros comique qu'il méprisait, soit qu'il ait trop précipité son travail, *les Guêpes*, malgré les traits heureux dont elles abondent, sont une de ses moindres productions. La pensée en est flottante : on ne sait s'il veut se moquer de la constitution judiciaire d'Athènes, ou peindre simplement la manie que l'habitude de juger peut communiquer à certains cerveaux. C'est cette dernière idée qui domine; mais elle trahit et sert mal l'intention politique du poète. Car cette manie *jugeante et condamnante* n'appartient pas plus à un régime politique qu'à un autre : que les tribunaux soient constitués monarchiquement, aristocratiquement ou démocratiquement, il peut toujours se produire des esprits détraqués par l'effet même de leurs fonctions. D'un autre côté, les personnages, à l'exception de Bdélycléon, n'ont pas plus de consistance que l'idée mère de la pièce. Le chœur, composé, comme celui des *Acharniens*, de vieillards atrabilaires, fait tout à coup volte-face après le discours de Bdélycléon et n'a plus que des admirations banales pour ce fils, qui tire son père de la poussière des procès, pour lui faire goûter une vie brillante et délicate. Philocléon met un peu plus de façons à sa con-

version : s'il consent à ne plus aller se faire griller du soleil au tribunal des héliastes, c'est à condition d'avoir un tribunal domestique et d'exercer ses chères fonctions de juge à la maison. Il ne se rend aux conseils de son fils, qui veut le bien traiter, qu'après avoir commis la faute irrémissible d'absoudre le chien Labès en croyant le condamner. Mais, à partir de ce moment, il est entièrement retourné : de sorte que la comédie se compose de deux parties bien distinctes d'inégale longueur, l'une, où nous ne voyons qu'un juge endurci et entêté de son métier jusqu'à la folie; l'autre, où Philocléon fait à sa manière le jeune homme et l'élégant, et ne se souvient plus de ses anciennes amours que pour les renier en criant à tue-tête : « Oh! oh! m'assigner! Vieilleries! Sachez que je ne peux plus même entendre parler de procès. Ah! ah! voilà ce qui me plaît : A bas les urnes! Mais n'allez-vous pas déguerpir? A bas les juges! » (1335-1340). Ce n'est pas la seule pièce d'Aristophane qui se termine par une sorte d'orgie de carnaval; mais c'est la seule dont la seconde partie ne soit pas le développement ou la confirmation de l'idée qui règne dans la première.

L'exposition se fait, comme celle des *Chevaliers*, par deux esclaves se plaignant de leur malheureux sort. Mais il y a loin des lamentations si amusantes des deux stratèges, Nicias et Démosthène, aux insipides bavardages de Sosias et de Xanthias, mourant de sommeil, s'étirant, se contant leurs songes qui n'ont aucun rapport au sujet de la comédie. Force est à Sosias, après ce flux d'inutiles paroles, de dire naïvement : « Allons, il faut que j'expose le sujet aux spectateurs [1]. » Xanthias et lui sont donc chargés de la garde fort incommode d'un vieillard,

1. Il est vrai qu'on trouve déjà ce procédé sans gêne dans *les Cheva-*

qui, toujours le premier aux plaids et le dernier,

en est devenu véritablement fou. Ni les conseils de son fils, ni les rites des corybantes, ni l'incubation dans le temple d'Esculape n'ont pu le guérir de sa manie. Pour l'empêcher de courir au tribunal, il a fallu boucher toutes les ouvertures de la maison, étouper tous les trous et, pour plus de sûreté, tendre tout à l'entour un vaste filet sur lequel des esclaves ont l'œil jour et nuit. Nul ne peut dormir dans la maison. Voici Bdélycléon son fils qui a entendu du bruit dans le tuyau des bains et qui arrive pour trouver notre juge sortant par une cheminée. « Laissez-moi sortir, crie-t-il à Bdélycléon et aux esclaves qui l'arrêtent; il faut que j'aille juger ou Dracontiadès sera absous. — Le grand malheur pour toi! — Oui, un jour à Delphes, le dieu que je consultais m'a prédit que, si je laissais échapper un accusé, je mourrais de consomption. — Apollon sauveur, quelle prophétie! — Ah! je t'en prie, laisse-moi aller, si tu ne veux pas ma mort. — Non, Philocléon, non, jamais, par Neptune! — Eh bien! je rongerai le filet avec mes dents » (156-164). A peine est-il réintégré dans la maison, qu'on le surprend suspendu sous le ventre d'un âne qu'il envoie vendre au marché, comme Ulysse sous le bélier de Polyphème. Mais en voici

liers : « Mais tournons-nous d'un autre côté. Veux-tu que j'expose le sujet aux spectateurs », et qu'il se renouvelle dans *la Paix*. « Mais je rentre pour aller donner à boire à l'escarbot. — Moi je vais expliquer la chose aux enfants, aux jeunes gens, etc. » Mais les lamentations des deux stratèges ou les plaintes des deux esclaves qui préparent la pâture à l'escarbot amènent si naturellement ce qui les cause, que si Aristophane s'est servi de cette formule, comme transition, c'est qu'il l'a bien voulu. Au contraire les bavardages des deux esclaves des *Guêpes* tiennent si peu au sujet que, pour passer de là à l'exposition, il était impossible d'éviter une transition artificielle, ou la transition vraiment primitive qu'il emploie, ou toute autre.

bien d'une autre : C'est avec les vieillards héliastes qui forment le chœur que Bdélycléon et ses gens vont avoir à compter. A la pointe du jour, ils paraissent éclairés par des lampes que portent leurs enfants, marchant en longues files et s'appelant les uns les autres afin de ne pas manquer l'heure du tribunal. « Dépêchons : il s'agit aujourd'hui de Lachès, et chacun dit qu'il a butiné beaucoup d'argent. Aussi notre protecteur Cléon nous a-t-il recommandé hier de venir de bonne heure avec une provision d'aigre colère pour trois jours [1] afin de châtier ses crimes » (240-244). Je passe les bavardages charmants de ces vieux sur la pluie et le beau temps, et je ne relève que ce trait significatif : un d'eux dit à son fils de moucher la lampe avec un brin de paille. « Non, je la moucherai bien avec mon doigt. — Pourquoi allonges-tu la mèche, petit sot? ce n'est pas toi qui es en peine, quand il faut payer. (*Il le gifle.*) — Si vous nous faites encore la leçon à coups de poing, nous éteindrons les lampes et retournerons chez nous, et alors, au milieu des ténèbres, vous barboterez dans la boue comme des canards. — *J'en sais châtier de plus grands que toi* » (250-256).

Ils s'étonnent, ils s'inquiètent de ne pas voir Philocléon, qu'on n'avait pas besoin jadis de traîner à la remorque, lorsqu'il s'agissait de condamner. Que peut-il lui être arrivé? « Ah! j'y songe, un accusé hier nous a échappé sous le spécieux prétexte qu'il chérissait Athènes, et qu'il avait le premier révélé le complot de Samos [2]. Peut-être

1. Comme les soldats recevaient l'ordre de faire une provision de vivres pour trois jours, lorsqu'ils faisaient une expédition à quelque distance ou de la ville ou du camp.

2. Affaire qui remontait déjà à dix-neuf ans. En 440, Périclès prévint la défection des Samiens et, après les avoir soumis, les assujettit plus étroitement qu'auparavant à l'empire d'Athènes. C'est dans cette expé-

son acquittement a-t-il navré Philocléon au point qu'il est au lit avec la fièvre..... Ami, lève-toi, ne te ronge pas le cœur; oublie ta colère. Nous jugeons aujourd'hui un homme engraissé par la trahison, un de ceux qui ont livré la Thrace; il s'agit de lui préparer son urne funéraire » (280-289). Ils entendent la voix de Philocléon qui les appelle de l'intérieur et qui bientôt apparaît sur la toiture de la maison. Avec quelle indignation n'apprennent-ils pas que leur vieil ami est prisonnier de son fils, et que celui-ci ne veut pas qu'il aille juger ni qu'il fasse de mal à personne! Un conspirateur seul peut tenir un pareil langage. Mais comment tromper ses desseins? Le chœur, en fait de conseils, ne sait que rappeler ses tours et escapades du bon vieux temps, malheureusement fort inutiles pour le cas présent. Plus inventif, Philocléon se laisse hardiment glisser du haut du mur le long d'une corde, avec cette prière digne de lui : « Je me fie à vous, je me hasarde; s'il m'arrive malheur, emportez mon corps, baignez-le de vos larmes et enterrez-le sous la barre du tribunal » (385-386). Mais il avait compté sans la vigilance de son fils. Aux cris qu'il pousse en se sentant arrêté, le chœur s'émeut, menace, s'élance pour délivrer le prisonnier; il est repoussé par Sosias et Xanthias, secondés d'autres esclaves, qui reçoivent ou plutôt menacent de recevoir le chœur à coups de bûche ou de l'enfumer. C'est une mêlée générale dans laquelle Bdélycléon propose en vain de conférer paisiblement au lieu de vociférer et de s'éreinter. On lui répond par les noms de traître, d'ennemi du peuple, de royaliste, de complice de Brasidas. Avec son manteau à franges de laine

dition que Sophocle se trouvait parmi les stratèges, collègues de Périclès.

et sa barbe longue et bien peignée, il ne peut être qu'un conspirateur. Mais quelle conspiration, quelle tyrannie est-ce donc que de vouloir que son père mène joyeuse vie, au lieu de sortir avant le jour pour aller calomnier et condamner? « *Ph.* Et justement, par Jupiter! Les mets les plus exquis [1] ne valent pas pour moi le genre de vie dont tu me prives... Je me moque des raies et des anguilles; et je mangerais bien plus volontiers un joli procès cuit sur le plat à l'étouffée. — *Bd.* C'est que tu t'es habitué à trouver là ton plaisir. Mais si tu consens à te taire et à m'écouter, je te persuaderai, je crois, que tu te trompes complètement. — *Ph.* Je me trompe, quand je juge? — Tu ne t'aperçois pas que tu sers de risée à ces hommes que tu es près d'adorer. Tu es leur esclave sans t'en douter. — Esclave, moi qui commande à tous! » (508-518) Alors commence entre Bdélycléon et son père la discussion que j'ai citée en partie, laquelle paraît traînante à Bernhardy, mais dont le défaut serait plutôt d'écraser le reste de la pièce par sa gravité et sa hauteur. Agréable aux Grecs, toujours amoureux de paroles, elle a surtout l'avantage de présenter clairement et avec éloquence l'idée principale qui couvait dans l'esprit d'Aristophane, mais que par crainte d'un insuccès comme celui des *Nuées*, bien plus que par impuissance, il n'a pas su faire éclore. Le chœur qui tout à l'heure pressait Philocléon de ne point trahir la cause commune et de mettre en œuvre toutes les ressources de son esprit pour défendre leur souveraineté, est tout à coup converti; Philocléon lui-même paraît ébranlé; mais il n'est pas homme à céder si vite,

Et s'il n'en reste qu'un, *il sera* celui-là.

1. Mot à mot le lait des oiseaux, expression proverbiale pour désigner des mets riches et délicieux jusqu'à l'impossible.

« *Bd.* Il se tait et ne souffle mot, c'est mauvais signe. — *Le Ch.* Il a réfléchi et reconnu sa folie; il se reproche de n'avoir pas toujours suivi ton avis. Mais le voilà converti par tes paroles; sans doute, devenu plus sage, il veut changer de vie à l'avenir et ne croire que toi. — *Ph.* Hélas! Hélas! — *Bd.* Mais pourquoi ces lamentations? — *Ph.* Laisse là tes promesses. Ce que j'aime est là-bas [1]; c'est là que je veux être, où le héraut crie : Qui n'a pas encore voté? qu'il se lève. Je ne veux quitter l'urne que le dernier de tous. Allons, mon âme, ô mon âme, où es-tu? O sombres ténèbres, livrez-moi passage [2]. Par Hercule! puissé-je arriver à temps au tribunal pour convaincre Cléon de vol! — *Bd.* Allons, mon père, au nom des Dieux, crois-moi. — *Ph.* Que je te croie! Demande-moi tout, sauf une chose. — *Bd.* Laquelle? — *Ph.* De ne plus juger. Avant d'y consentir, j'aurai plutôt comparu devant Pluton » (741-759).

La farce qui, depuis l'arrivée du chœur, avait presque disparu devant la comédie politique, reprend de plus belle. Bdélycléon a trouvé un compromis qui peut tout concilier : que Philocléon juge, tant qu'il voudra, mais qu'il juge à la maison. Esclaves et chiens, bêtes et gens lui fourniront une assez ample matière à procès et à condamnations. Je ne m'arrêterai pas au procès du chien Labès qui a mangé un fromage de Sicile. Les lecteurs de Racine en connaissent la partie la plus plaisante. Je fais observer seulement que cette charge est la reproduction exacte d'un procès athénien. Sacrifice religieux avant l'ouverture des débats, barre séparant les juges des plaideurs, clepsydre pour mesurer le temps de l'attaque et

1. Parodie du vers 230 de l'*Hipp.* d'Euripide.
2. Parodie de trois vers du *Bellérophon* d'Euripide.

de la défense, urnes de vote, témoins et pièces de conviction, plaidoyers : rien n'y manque, pas même la statue du héros Lycos qui, placée dans le tribunal, semble présider aux jugements et prendre plaisir aux pleurs des condamnés. De plus, par une attention délicate de Bdélycléon, le vieux jugeur voit à portée de sa main « le pot qu'en chambre on demande[1] », et une large marmite de lentilles bien chaudes. Une seule chose pourrait déplaire à une critique étroite et par trop scrupuleuse, c'est que, Philocléon étant juge unique, il n'y a plus de secret possible et que par conséquent les deux urnes sont inutiles : ce qui ruinerait le dénouement de cette scène bouffonne, dénouement d'un comique si vif et si amusant: « *Ph.* Allons, qu'on renverse les urnes. Quel est le résultat? — *Bdél.* Nous allons voir..... Tu es absous, Labès... Eh! qu'as-tu, mon père? — *Ph.* Ah! là! là! de l'eau. — *Bd.* Reprends tes sens. — *Ph.* Est-il absous vraiment? — *Bd.* Oui, certes — *Ph.* C'en est fait de moi. — *Bd.* Ne t'afflige pas, mon bon père, du courage! — *Ph.* Ainsi j'ai chargé ma conscience de l'acquittement d'un accusé. Que devenir? Dieux saints! pardonnez-moi; je l'ai fait sans le vouloir. Ce n'est pas dans mon caractère » (993-1002). Trait d'une admirable profondeur! Tout juge ou juré qui vient de condamner un homme au supplice ou au déshonneur devrait demander pardon à Dieu de son jugement et trembler de s'être trompé. Mais l'habitude a si bien perverti Philocléon qu'il se ferait une religion de rendre une sentence d'acquittement, et qu'il se considère comme souillé devant les hommes et les Dieux d'avoir, même malgré lui, absous un accusé.

1. 'Αμίς, pot qu'en chambre, etc. *Racines grecques.*

Si l'on pouvait demander quelque vraisemblance et quelque logique à cette partie de la comédie grecque, je dirais que la parabase des *Guêpes* est un contresens et une contradiction dans la situation morale du chœur après sa conversion si complète. A quoi bon vanter cet aiguillon devenu inutile, et cette âcre colère si terrible de la guêpe attique, puisque le chœur l'oublie si bien, qu'il ne fait plus que s'extasier sur les bons procédés de Bdélycléon et sur le bonheur de son père? Mais il faut prendre son parti de ces contradictions et apprécier les parabases en elles-mêmes, sans leur demander de tenir à la pièce comique. Après avoir reproché aux Athéniens dans la première partie de sa parabase le peu de jugement qu'ils avaient montré en recevant froidement *les Nuées*, Aristophane, qui n'entendait pas s'aliéner les spectateurs, compensait cette critique par des flatteries toujours bien venues; et certes les Athéniens auraient été bien exigeants, s'ils n'avaient point pardonné au poète blessé quelques reproches pour cet éloge de leur pays :

« Nous qui portons cet appendice, nous sommes les Attiques, seuls vraiment nobles et indigènes, le plus courageux des peuples. C'est nous qui, les armes à la main, avons tant fait pour la patrie, lorsque le barbare répandit sur notre ville des torrents de flamme et de fumée, dans son désir furieux de prendre de force nos guêpiers. Aussitôt nous accourûmes avec la lance et le bouclier, et nous leur livrâmes bataille, enivrés de l'aigre vin de la colère, debout homme contre homme, et de rage nous dévorant les lèvres. Une nuée de traits cachait le ciel. Cependant, avec l'aide des Dieux, vers le soir, nous repoussâmes l'ennemi; une chouette, avant le combat, avait

passé au-dessus de notre armée [1]. Alors nous le poursuivîmes l'épée dans les *reins*, comme on poursuit des thons [2]; il fuyait, et nous le piquions aux joues, aux sourcils. Aussi maintenant encore les barbares disent-ils qu'il n'y a rien de plus redoutable que la guêpe attique » (1071-1090).

Nous avons déjà remarqué combien la seconde partie de cette comédie semble tenir peu à la première; nous ne reviendrons pas sur ce vice de composition. Sous le juge amoureux de procès et toujours prêt à condamner, il y avait le petit bourgeois d'Athènes, avide, serré, insolent, gouailleur et, pour peu qu'une pointe de vin lui fît oublier sa prudence et sa réserve ordinaires, capable des excès les plus excentriques. C'est ce nouveau côté qu'Aristophane développe dans son Philocléon. Le vieil héliaste est-il si désespéré de son dernier jugement, qu'il se trouve indigne de siéger encore comme juge, et qu'il renonce pour toujours à ses mœurs sauvages et à sa royauté judiciaire? Le poète ne se donne même pas la peine de nous expliquer cette brusque et radicale métamorphose. A peine avons-nous vu Philocléon à son tribunal domestique, que nous assistons à sa toilette de futur fashionable. Son fils lui fait mettre, au lieu de son grossier manteau, une

1. Jusqu'ici tous les détails se rapportent à la bataille de Marathon.

2. Le souvenir du récit de Salamine par Eschyle se mêle ici au souvenir de la bataille de Marathon. L'expression θυννάζοντες est la même que οἱ δὲ ὥςτε θύννους... ἔπαιον. *Nous le poursuivions l'épée dans les reins* ne traduit que très imparfaitement le θυννάζοντες εἰς τοὺς θυλάκους, expression caractéristique et pittoresque. Nous les poursuivions, les frappant comme des thons, en dirigeant nos coups vers leurs braies. Le large pantalon tombant des Orientaux, outre qu'il les embarrassait dans leur fuite, servait de point de mire aux Grecs qui les poursuivaient. Rien n'est plus juste, et pourtant j'ai lu, il y a bien longtemps, une dissertation dans l'ancienne *Revue de l'Instruction*, où je ne sais quel barbare voulait par délicatesse changer ce εἰς τοὺς θυλάκους.

pelisse persane garnie de fourrures, et une élégante chaussure laconienne au lieu de ses gros souliers, non sans résistance et quolibets de la part du bonhomme. La scène peut paraître quelque peu forcée et froide à la lecture; pour en apprécier le comique, il faudrait la voir représenter par quelque bon acteur du Palais-Royal ou du Vaudeville, s'agitant, grimaçant et soufflant, au milieu des gros mots ou des lazzis qu'il débite, sous ce harnais nouveau qui le gêne ou qui l'étouffe. Car s'il est vrai qu'il y a peu d'action dans les comédies d'Aristophane quand on les considère chacune dans son ensemble, il est vrai aussi que toutes les idées y sont mises en action, et que quiconque ne s'en figure pas en esprit la représentation perd une bonne partie du comique du poète. Mais ce n'est pas tout d'être caparaçonné comme un homme du monde; il faut encore savoir parler et se tenir en homme du monde. Or, en fait de conversation, Philocléon ne sait guère conter que des fables ou des histoires de vieille femme, ou les exploits assez peu relevés de sa jeunesse, vols d'échalas ou actes processifs. Le sport, le théâtre, la chasse ne lui sont pas moins étrangers que les particularités des pays éloignés et peu connus. Il ne saurait vanter les exploits au pancrace des lutteurs Éphudion et Ascondas, conter une course aux flambeaux à laquelle il a pris part, dire ses ambassades solennelles avec Clisthène ou Androclès, se faire fête des lièvres ou des sangliers qu'il a forcés. Le voilà chez son hôte : quelle posture aura-t-il à table? Saura-t-il se coucher élégamment, étendre les genoux sur les tapisseries du lit où il prendra place, donner à son corps les inflexions les plus souples? Nous assistons ainsi à une leçon de savoir-vivre chez les beaux et les élégants d'Athènes. Bdélycléon apprend à

son père que, pour flatter délicatement son hôte et sans avoir l'air d'y toucher, il faut « vanter quelque vase de bronze, regarder le plafond, admirer le voile qui couvre la cour » (1214-1216). Le festin touche à sa fin, et selon l'usage des Grecs de mêler la poésie à toutes leurs buveries, on chante à la ronde; comment se comportera Philocléon, lorsqu'on lui passera la parole avec la branche d'olivier?

« *Bd.* Sauras-tu bien continuer les chansons commencées?— *Ph.* Mieux qu'aucun Athénien de vieille roche[1]. — *Bd.* Nous allons voir. Supposons que je sois Cléon. J'entonne le premier le chant d'Harmodios. Tu continueras : « Jamais on ne vit à Athènes... — *Ph.* Un tel coquin, un tel « voleur. » — *Bd.* Mais, malheureux, c'en serait fait de toi, si tu chantais cela. Il jurerait de te perdre, de t'anéantir, de te chasser du pays. — *Phil.* Eh bien! à ses menaces je répondrais par cette autre chanson : « Dans ton désir « furieux du pouvoir suprême, tu achèveras de renverser « la ville qui déjà penche vers sa ruine[2]. » — *Bd.* Et quand Théoros, couché aux pieds de Cléon, chantera en lui prenant la main : « A l'exemple d'Admète, aime ceux qui « sont braves », comment lui répondras-tu? — *Ph.* Je lui chanterai : « Je ne sais pas être renard ni me dire l'ami des « deux partis. » — *Bd.* Alors ce sera le tour d'Eschine, fils de Sellos, aussi instruit qu'habile musicien, et il chantera : « Biens et richesses à Clitagoras et à moi, ainsi qu'aux

1. Le poète dit : « qu'aucun montagnard », et cela répond pour le sens à la locution proverbiale que j'ai employée. Quand les Étoliens conquirent l'Attique, ils se réservèrent la plaine, et laissèrent aux indigènes la montagne et les rivages : d'où les noms de pédiens, d'hyperacriens ou gens des hauteurs et de Paraliens ou riverains. Les hyperacriens ou montagnards surtout se considéraient comme autochthones ou Attiques pur sang.

2. Vers d'Alcée contre le tyran populaire Pittacos.

« Thessaliens. » — *Ph.* Nous en avons bien dissipé tous les deux. — *Bd.* Tu t'y entends au mieux » (1222-1249). C'est-à-dire *au plus mal :* car Aristophane, par un tour familier à tous les satiriques, pour éclabousser en passant quelques-unes de ses victimes ordinaires, prête à Philocléon le langage opposé à celui qu'il devrait tenir, s'il était un homme bien élevé; et chaque réponse du vieillard est une brutale impolitesse aux convives. Nous pouvons déjà prévoir quel effet il va faire parmi les gens du bel air. Bientôt nous apprenons par Xanthias qu'il a insulté chacun tour à tour par les plaisanteries les plus grossières, par les propos les plus absurdes et les plus saugrenus; et qu'ayant bu plus que de raison, il est sorti de la salle du festin, criant, hurlant et battant tout le monde sur son passage. Philocléon le suit de près, avec une joueuse de flûte, « son joli hanneton doré », qu'il a enlevée de la salle du banquet, lui-même talonné par une boulangère dont il a renversé les pains dans la boue, par un brave homme qu'il a insulté; et il les paye tous les deux en monnaie de singe, c'est-à-dire par des contes ésopiques ou sybaritiques qui ne réparent ni les outrages ni les dégâts, jusqu'à ce que son fils le fasse enlever. « *Bd.* Non, par Cérès, tu ne resteras plus ici; je te prends et je t'emporte. — *Ph.* Et pourquoi? — *Bd.* Pourquoi? Je te porte à la maison; sinon, il n'y aura pas assez de témoins pour les accusateurs. — *Ph.* Un jour, à Delphes, Ésope... — *Bd.* Peu m'importe. — *Ph.* fut accusé d'avoir volé un vase sacré. Mais il répondit que l'escarbot... — *Bd.* Ah! là, là! que tu m'assommes avec tes escarbots! » (1442-1446) Avec une malice qui n'est pas rare dans l'ivresse, Philocléon se rappelle les recommandations de son fils : (pour réparer l'offense, si tu en as commis une

dans le vin) « tu dis un bon mot, tu récites quelque conte plaisant, de ceux que tu as appris toi-même à table, dans le genre d'Ésope ou dans celui de Sybaris; on rit et l'affaire n'a pas de suite » (1256-1261).

Il continue son tapage à la maison, danse les vieilles danses de Thespis et « prétend prouver aux tragédiens modernes, en leur disputant le prix de l'*orchestique*, qu'ils ne sont que de vieux radoteurs ». Mais Aristophane ne se contente pas de faire connaître les exploits chorégraphiques du vieux juge par le récit d'un esclave : cette folie dansante était une fin trop naturelle d'une comédie donnée aux fêtes de Bacchus pour ne pas la mettre sous les yeux. Il montre donc Philocléon gigotant, gambadant, dessinant des danses impossibles, et profite de l'occasion pour amuser aux dépens d'un mauvais poète tragique, Carcinos ou le Crabe, père d'une lignée dramatique qui ne valait pas mieux.

Ph. Qu'on abaisse la barrière! La danse va commencer. — *Xanthias.* Ou plutôt la folie. — *Ph.* Déjà des mouvements impétueux courbent mes flancs. Comme mes narines mugissent! Comme mes vertèbres résonnent! — *X.* Va boire de l'ellébore. — *P.* Phrynichos [1], intrépide

1. Quel Phrynichos? Il ne peut être question ni du général, ni du poète comique, tous les deux contemporains de l'auteur des *Guêpes*. Il faut écarter aussi Phrynichos l'acteur que sont allés déterrer les scholiastes ou les grammairiens d'Alexandrie ou de Pergame qu'ils ont copiés en les abrégeant ou en abrégeant leurs abréviateurs. Reste Phrynichos, l'ancien poète tragique, l'aîné et le contemporain d'Eschyle, le dernier des poètes dits orchestiques, parce que la partie lyrique ou chorale régnait dans leurs tragédies presque à l'exclusion du drame. C'est bien de lui qu'il s'agit ici. Nous venons de voir Philocléon, le partisan des *Anciens*, dansant les danses de Thespis, prédécesseur de Phrynichos. Aristophane représente plus haut le chœur des héliastes chantant les vers des *Sidoniens* de Phrynichos. C'est partout l'opposition des anciens poètes tragiques aux modernes. Dire avec les critiques de l'antiquité qu'Aristophane ne peut se moquer ici de Phrynichos, qu'il admire dans *les*

comme un coq, épouvante ses rivaux. — *X.* Oh! gare les coups de pied. — *P.* Sa jambe lance des ruades jusqu'au ciel. — *X.* Eh! fais donc attention. — *P.* Voyez, comme les articulations de mes jambes jouent avec souplesse..... Et maintenant j'appelle, je provoque des adversaires. S'il est un poète tragique qui se prétende habile danseur, qu'il vienne ici me disputer la palme. S'en trouve-t-il un? N'y en a-t-il point? — *B.* En voilà un tout seul. — *P.* Quel est ce malheureux? — *B.* C'est le fils cadet de Carcinos. — *P.* Je vais l'anéantir; je l'abîmerai de coups de poing en cadence : il n'entend rien au rythme. — *B.* Ah! ah! Voici encore son frère, un autre tragédien fils de Carcinos. — *P.* Je vais le manger à mon dîner. — *B.* Ah! mon Dieu! On ne voit que des crabes. Voilà encore un autre fils de Carcinos. — *P.* Qu'est-ce qui arrive là? Une écrevisse ou une araignée? — *B.* C'est un crabe, le plus petit de sa race; il fait aussi des tragédies. — *P.* O Carcinos, que tu dois être fier de ta famille! quelle foule de roitelets [1] vient fondre ici. — *B.* Allons, mon pauvre père, il faut te mesurer avec eux. — *Ph.* Qu'on prépare la saumure pour les assaisonner, si je suis vainqueur. — *X.* Écartons-nous un peu, pour qu'ils puissent pirouetter à leur aise. Allons, illustres enfants d'un habitant des mers, frères des crevettes, bondissez sur le sable et sur le rivage; décrivez vos rapides ronds de jambe. Illustre lignée de Phrynichos, lance tes ruades, et qu'en voyant ton pied si haut, les spectateurs se pâment de plaisir » (1484-1630). Et le chœur qui formait des danses en

Oiseaux, c'est ne rien dire. Car il fait aussi dans *les Grenouilles* le plus grand éloge d'Eschyle, tout en riant de son emphase.

1. ὄρχιλος, même son initial que ὄρχις, *testiculus*. Trait contre les mœurs des Carcinos.

entrant sur la scène, mais non en la quittant, se retirait avec une tranquillité majestueuse, tandis que la toile tombait[1] sur Philocléon et la bande des Crabes, trépignant et bondissant d'une façon grotesque, au milieu des éclats de rire des spectateurs.

Toute cette fin des *Guêpes*, qui, dans nos habitudes dramatiques, ne serait qu'un hors-d'œuvre, n'est pas la partie la moins curieuse ni surtout la moins gaie de la pièce. La toilette de Philocléon, sa grossièreté opposée aux belles manières des élégants du temps, son ivresse querelleuse et sa folie dansante devaient fort amuser les Athéniens. La pièce n'eut pourtant que le second prix au concours. Mais Aristophane ne fut battu que par Aristophane, *les Guêpes* que par le *Proagôn,* le grand moqueur politique que par le grand satirique littéraire.

Ses attaques contre Euripide et contre Cléon, contre la poésie et l'éducation nouvelles, ou contre la constitution et les tribunaux d'Athènes ne lui faisaient pas oublier ses criailleries et ses réclamations contre la guerre et ses partisans. Ses *Holcades* (ou *Vaisseaux de charge*), pièce dont la date n'est pas fixée, mais qui fut certainement donnée entre 425 et 421, furent comme une seconde édition des *Acharniens*, et *la Paix* des *Holcades*.

Il est certain qu'Aristophane fit représenter en 421 une comédie dont le titre était Εἰρήνη ou *la Paix;* mais on mettait en doute dans l'antiquité si c'était la pièce que nous lisons aujourd'hui. Le scholiaste écrit en effet : « Il n'est pas sûr, disait Ératosthène, si Aristophane fit représenter deux fois la pièce (actuellement existante) ou s'il en mit au théâtre une autre qui ne subsiste plus. » L'illustre

1. On sait qu'au contraire elle se levait dans le théâtre des anciens.

grammairien de Pergame, Cratès, était plus affirmatif. Il connaissait deux drames de ce nom ou tout au moins deux éditions de ce drame quelque peu différentes. Car le compilateur ajoute : « Dans *les Acharniens*, dans *les Babyloniens*, ou dans l'*autre comédie de la Paix*, lisait-on quelque part dans ses écrits. De plus, il citait çà et là quelques vers qui ne se retrouvent pas dans la pièce actuellement connue[1]. » Qu'il y ait eu ou non deux représentations et, par conséquent, deux éditions différentes de *la Paix*, avec quelques modifications plus ou moins considérables, cela n'a qu'un médiocre intérêt du moment que nous sommes sûrs de deux choses : d'abord, que la comédie qui nous reste est bien d'Aristophane, ce qui n'a jamais été mis en doute, et, en second lieu, que la fable n'était pas sensiblement différente dans les deux éditions, si vraiment il y en eut deux; car les modifications nous auraient été signalées, si elles avaient eu l'importance de celles des *Nuées*, et les scholiastes n'en marquent aucune. J'ajoute que le fond de la fable a dû être toujours la délivrance de Paix ou d'Iréné que Polémos (Guerre) avait enfouie dans une profonde caverne sous un monceau de pierres, et que les peuples de la Grèce en tiraient à force de bras. Or Eupolis et Amipsias, nous le savons avec certitude, s'étaient moqués de la colossale statue représentant ce personnage allégorique, comme d'une machine monstrueuse et ridicule; et si cette machine avait été ajoutée à la pièce première ou en avait été retranchée,

1. Φέρεται ἐν ταῖς διδασκαλίαις δεδιδαχὼς Εἰρήνην ὁμωνύμως ὁ Ἀριστοφάνης. Ἄδηλον οὖν, φησὶν Ἐρατοσθένης, πότερον τὴν αὐτὴν ἀνεδίδαξεν, ἢ ἑτέραν καθῆκεν, ἥτις οὐ σώζεται. Κράτης μέντοι δύο οἶδε δράματα γράφων οὕτως « Ἀλλ' οὖν γε ἐν τοις Ἀχαρνεῦσιν ἢ ἐν Βαβυλωνίοις ἢ ἐν τῇ ἑτέρᾳ Εἰρήνῃ » καὶ σποράδην δέ τινα ποιήματα παρατίθεται, ἅπερ ἐν τῇ νῦν φερομένῃ οὐκ ἐστίν. (Ὑπόθεσις γ'.)

Cratès, qui notait quelques vers, et les scholiastes à sa suite n'auraient pas manqué de relever un si grave changement.

Les circonstances étaient bien plus favorables qu'en 425, année de la représentation des *Acharniens,* pour recommander la paix. Lacédémoniens et Athéniens étaient fatigués de dix années de guerre avec des vicissitudes diverses et sans résultat décisif. Les premiers désiraient toujours de se voir rendre leurs prisonniers de Sphactérie, dont 120 sur 190 étaient de purs Spartiates et appartenaient en partie aux plus hautes familles, et, de plus, ils s'effrayaient de la désertion des ilotes, qui, venant grossir les postes athéniens de Pylos et de Cythère [1], ne cessaient de ravager leur territoire. Les seconds, intraitables après leur succès de Sphactérie, venaient d'éprouver deux défaites considérables, l'une à Délion, sur les frontières de l'Attique, l'autre à Amphipolis, dans leurs possessions de Thrace; et, ce qui les frappait plus que des défaites toujours réparables, ils craignaient que la défection qui leur avait déjà fait perdre Potidée, Amphipolis, Scione, ne gagnât de proche en proche et n'achevât de leur enlever les colonies, d'où ils tiraient des métaux précieux et une partie de leur subsistance. Par un accident heureux, Brasidas et Cléon, ces deux brandons de discorde et de guerre, avaient péri tous les deux en Thrace dans le même combat. On pouvait donc et l'on désirait s'entendre; la comédie de *la Paix* vint aider aux pourparlers qui s'engagèrent aussitôt, en donnant un corps et une voix aux désirs secrets du plus grand nombre des Athéniens.

1. L'occupation de Cythère avait complété celle de Pylos : les comiques sont de si grands politiques que je n'ai pas trouvé une seule allusion certaine à cette occupation de Cythère, autrement importante que l'inutile victoire de Cenchrées! Elle est pourtant un des services les plus grands de Nicias.

Trygée [1] (Le Vigneron) est comme la personnification de cette lassitude et de ces vœux universels. Désespéré jusqu'à la folie de voir ses vignes coupées ou ravagées chaque été depuis dix ans, il a conçu l'étrange idée de grimper au ciel, d'apitoyer Jupiter, et, puisqu'il ne pouvait obtenir la paix des hommes, de l'obtenir des dieux. Après différentes tentatives, où il a couru risque vingt fois de se rompre le cou, pour escalader l'Olympe, il s'est enfin, sur la foi d'Ésope, avisé d'un moyen infaillible, et s'est procuré un généreux escarbot de l'Etna. Ce Pégase d'une nouvelle espèce veut de la fiente, beaucoup de fiente bien broyée, pour picotin d'avoine : tel est le point de départ de l'exposition de la pièce.

Comme dans *les Chevaliers*, comme dans *les Guêpes*, nous assistons aux plaintes et, comme l'action se mêle presque toujours aux paroles dans les dialogues aristophanesques, au rude labeur des deux esclaves chargés de panser l'escarbot, et dont l'un triture, l'autre jette à l'animal avide l'odorante pâtée, qui doit lui donner du cœur au ventre. Entre temps, l'un d'eux raconte au public la folie de son maître, et, par un ingénieux artifice, on entend derrière la scène Trygée crier certaines paroles qui sont la confirmation de son récit. « *Tr.* O Jupiter! que vas-tu faire de notre peuple? Ne vois-tu pas que nos villes seront bientôt comme des cosses égrenées. — *L'esclave.* Voilà sa manie, comme je le disais : vous avez là un échantillon de ses extravagances. Quand son mal a commencé à le prendre, il se disait à lui-même : par quel moyen pourrais-je aller droit à Jupiter? Alors il se fabri-

1. Trygée, comme Dicæopolis, comme Carcinos, etc., a à la fois le sens d'adjectif ou de nom commun et celui de nom propre. C'est comme chez nous, Le Noir, Le Fèvre, Le Laboureur, etc.

qua de petites échelles bien légères, et grimpa ainsi vers le ciel; mais il ne tarda pas à tomber et à se casser le cou. Hier, il sortit pour notre malheur, et nous ramena ce coursier d'Etna que voilà [1], ce grand escarbot dont il m'a forcé d'être le palefrenier. Lui-même se plaît à le caresser comme si c'était un cheval. « O mon petit Pégase, lui « dit-il, mon noble coursier de l'air, puissent tes ailes me « porter bientôt tout droit vers Jupiter! » Mais que fait mon maître? Il faut que je me baisse pour regarder par ce trou. Ah! grands dieux! Holà! voisins, accourez : voilà mon maître qui s'envole à cheval sur son escarbot » (62-81).

Cette vive exposition se continue par un dialogue non moins étrange de Trygée dans les airs, d'abord avec ses deux esclaves, puis avec une de ses petites filles, dialogue qui est peut-être une parodie de quelque scène d'Euripide, mais qui est bien certainement une critique rapide de son *Andromède* et de son *Bellérophon*. Tout en s'éloignant à travers l'espace, Trygée apostrophe les Athéniens en général pour leur commander de ne point satisfaire leurs besoins, sa monture qui a l'air de flairer les latrines, un homme qui se soulage en plein vent, le machiniste pour qu'il veille bien à ce que la machine qui l'emporte ne le précipite pas en se détraquant. Tout cela est bien extravagant, bien grossier, mais non médiocrement gai dans sa grossièreté et son extravagance.

1. Les chevaux de Sicile ou de l'Etna étaient renommés, comme le prouvent, entre beaucoup d'autres textes, ces mots de l'*Œdipe à Colone :* γυναῖχ' ὁρῶ — στείχουσαν ἡμῶν ἄσσον Αἰτναίας ἐπὶ — πώλου βεβῶσαν (311-313). Aristophane suppose que les escarbots de l'Etna ne sont pas de moins bonne race, ou peut-être ne fait-il que se souvenir d'Épicharme, qui, dans *Hercule chez Pholos*, avait dit : « Les Pygmées avaient pour capitaine un escarbot, un de ces grands escarbots que l'Etna, dit-on, produit. »

Voilà Trygée aux portes de la maison de Jupiter. Mal accueilli d'abord par Hermès, le portier des dieux, il l'amadoue en lui offrant des viandes, et apprend de lui que les dieux ont déménagé et se sont retirés au loin pour ne plus voir les combats des Grecs, ni entendre leurs prières, en laissant à leur place Polémos (Guerre) à qui ils ont donné tout pouvoir de faire ce qu'il voudra des belligérants. « *Tr.* Pour quels motifs nous traitent-ils ainsi? — *H.* Parce qu'ils vous ont plus d'une fois ménagé l'occasion de faire la paix et que vous avez préféré la guerre. Les Laconiens remportaient-ils le plus mince avantage : « Par Castor et Pollux, s'écriaient-ils, il en « cuira aux Athéniens. » Ceux-ci triomphaient-ils au contraire et les Laconiens venaient-ils à faire des ouvertures de paix : « Par Cérès, disiez-vous, on veut nous duper. « Non, par Jupiter, nous ne les écouterons pas; ils revien- « dront toujours, tant que nous aurons Pylos. » — *Tr.* Oui, c'est bien le style de nos gens » (210-220). Polémos a jeté Iréné dans un antre profond fermé d'un monceau de pierres et se prépare à broyer la Grèce dans un immense mortier, apporté de la veille.

Nous sommes en pleine mythologie et nous n'en sortirons plus, sans perdre de vue cependant les intérêts très réels et très palpables qui sont le but même de la comédie. Jamais Aristophane n'a plus prodigué le merveilleux, pas même dans *les Oiseaux* et dans *les Grenouilles*. Nous avons déjà vu le voyage aérien de Trygée et ses conversations au ciel avec Hermès. Voici maintenant Polémos; bientôt nous aurons Kydimos (Tumulte), puis Iréné, Opora ou la déesse de l'automne et des fruits de la terre, et Théoria, personnification des processions ou plutôt des ambassades solennelles envoyées aux fêtes pacifiques

des dieux[1]. Ces allégories, si fréquentes dans l'Ancienne Comédie, ne laissent pas que d'être quelque peu froides.

Trygée se sent très peu rassuré quand il entend Polémos crier : « O mortels, mortels, infortunés mortels, comme vos mâchoires vont claquer! » (236-237); lorsqu'il le voit jeter dans son mortier les poireaux de Prasies, l'ail de Mégare, le fromage de Sicile, le miel de l'Attique, et que, avec un vigoureux coup de poing pour lui apprendre à être plus vite, Polémos envoie Kydimos chercher un pilon successivement à Athènes et à Lacédémone. Mais il se rassure et ne se possède plus de joie, en entendant Kydimos de retour annoncer que ces deux villes ont perdu leurs pilons, Cléon et Brasidas, tués sous les murs d'Amphipolis. Il appelle donc à grands cris laboureurs, marchands, ouvriers, artisans, étrangers domiciliés ou non domiciliés, Grecs de tous les pays, et les invite à accourir avec des pioches, des leviers et des câbles, pour délivrer Iréné. Et le chœur vient rejoindre Trygée dans l'Olympe, sans que le poète explique comment il y arrive. Il avait fallu un escarbot à Trygée; et plus loin nous le voyons demander fort inquiet à Hermès comment il pourra redescendre, puisque sa monture lui a fait faux bond. Le chœur, à ce qu'il semble, ne devait pas être moins embarrassé. Mais il faut se faire aux fantaisies du poète, et ne pas le chicaner sur les vraisemblances et les possibilités : un

1. Le sens du mot *Théoria* est déterminé par la première clause du traité signé quelque temps après *la Paix* entre Athènes et Lacédémone : « Chacun pourra à volonté suivant les usages antiques sacrifier dans les temples communs, prendre les oracles, assister aux solennités, s'y rendre sans crainte par terre et par mer. » (Thuc., V, ch. XVII.) Théoria est donc la personnification des théories ou ambassades que les villes envoyaient pour sacrifier en leur nom à Delphes, à Olympie, à Némée, à l'Isthme; les théories étaient un signe de paix. C'est pourquoi Théoria est compagne d'Iréné.

coup de baguette lui suffit pour transporter les gens de la terre au ciel ou du ciel sur la terre. Seulement, il y aurait plus d'art, dût-on manquer quelque effet comique, à ne pas avertir le spectateur des invraisemblances qu'on lui impose : l'imagination se prête à tous les caprices du poète, pourvu qu'il ne s'amuse pas à la déconcerter.

Rien d'ailleurs n'est d'un naturel plus vif et plus comique que les marques de joie du chœur à l'annonce de la bonne nouvelle. « *Le ch.* Allons vite, courez droit au salut. Peuples de toute la Grèce, c'est le moment ou jamais de vous prêter un mutuel secours. Nous voilà délivrés des batailles et de leurs sanglantes horreurs. Il a lui, le jour odieux à Lamachos. Allons, que faut-il faire? Ordonne, dirige, je jure de travailler aujourd'hui sans relâche, jusqu'à ce qu'avec nos leviers et nos machines nous ayons ramené à la lumière la plus grande de toutes les déesses, celle à qui la vigne est le plus chère. — *Tr.* Silence! si Polémos entendait nos cris de joie, il bondirait furieux hors de sa retraite. — *Le ch.* C'est qu'un tel décret nous comble d'allégresse; comme il diffère de l'édit qui ordonnait de venir avec des vivres pour trois jours! — *Tr.* Prenons garde que du fond des enfers ce Cerbère maudit (Cléon), par ses cris furieux, ne nous empêche, comme lorsqu'il était sur la terre, de délivrer la déesse. — *Le ch.* Quand une fois nous la tiendrons, rien au monde ne pourra nous l'arracher. Ah! ah! ah! — *Tr.* Vous voulez me faire mourir; si vous ne calmez vos cris, Polémos va accourir et tout écraser sous ses pas. — *Le ch.* Ah! qu'il confonde, qu'il piétine, qu'il bouleverse tout! Nous ne pouvons contenir l'explosion de notre joie. — *Tr.* O malheur! Qu'avez-vous donc, amis? Au nom des dieux! Vos danses vont compromettre le succès d'une si belle entreprise. — *Le ch.*

Ce n'est pas moi qui veux danser; ce sont mes jambes qui sautent de plaisir. — *Tr*. Assez, de grâce, assez; cessez vos gambades. — *Le ch*. Voilà, c'est fini. — *Tr*. Tu le dis et tu n'en continues pas moins. — *Le ch*. Encore une seule figure, et ce sera fini. — *Tr*. Va donc pour celle-ci encore; mais vous n'en danserez plus d'autre. — *Le ch*. Non, plus de danses, si nous pouvons t'être utiles. — *Tr*. Mais voyez, vous ne cessez pas encore. — *Le ch*. Par Jupiter, je lance encore en l'air la jambe droite, et c'est tout. — *Tr*. Allons, je vous l'accorde, mais ne m'importunez plus. — *Le ch*. Ah! la gauche réclame aussi, c'est son droit. Je suis si heureux, si transporté de ne plus porter le bouclier! Je pète et je ris, plus que si j'avais dépouillé la vieillesse » (301-336). M. Deschanel a raison d'écrire : « Quelle vivacité! quelle fantaisie! Cela rappelle cet avocat bizarre consulté par M. de Pourceaugnac et qui ne répond qu'en sautant et rebondissant comme une balle élastique : on voudrait en vain l'arrêter. Mais ici ce n'est pas un homme, c'est le chœur tout entier qui gambade et crie, et que Trygée veut en vain retenir. Figurez-vous cette sorte de ballet orgiaque, ces bonds et ces cris fantastiques. » Oui, mais cela ne suffit pas, et je voudrais qu'on parlât moins de fantaisie et plus de nature et de vérité. Quand une grande joie nous saisit, elle s'empare de tout notre être qu'elle agite, et nous ne nous possédons plus. Toutes nos fibres, tous nos muscles, tous nos nerfs en sont pleins et débordent; ils tressautent, ils se meuvent sans nous et malgré nous, comme s'ils étaient animés d'une vie plus intense qui leur soit propre. Ces jambes donc qui dansent toutes seules, cette droite qui se lance en l'air, cette gauche qui réclame, c'est la nature même prise sur le fait et rendue dans sa vive simplicité.

j'ajoute que l'illusion dramatique qu'on refuse à bon droit à l'Ancienne Comédie, lorsque l'on considère chaque pièce dans son ensemble, est ici complète, plus complète même que dans aucun théâtre, parce que la fiction et la réalité se confondent et que les spectateurs et les acteurs ne font qu'un. Les spectateurs voudraient danser et dansent intérieurement comme le chœur, dans le sentiment d'une délivrance commune et dans l'ivresse d'une joie unanime. Enfin, le peuple ou le chœur est plus intimement mêlé à l'action que dans aucune comédie d'Aristophane, parce que ses intérêts sont en jeu, et l'on peut dire que, jusqu'à la délivrance d'Iréné, il est l'acteur principal, comme dans certaines tragédies d'Eschyle. Il n'intervient pas seulement comme dans *les Acharniens*, dans *les Chevaliers* et dans *les Guêpes*, par des mouvements tumultueux, par des cris et par des menaces sans effet; c'est lui qui doit souffrir ou jouir des événements; c'est lui qui agit. Il est lui, il reste lui jusqu'au bout de l'action, et ce que j'entends, ce que je vois, ce qui m'amuse ou m'intéresse, ce sont ses actions et ses sentiments, et non les fantaisies du poète. Cela va devenir de plus en plus sensible.

Trygée avait bien raison de dire à ses auxiliaires du chœur d'attendre le succès pour se réjouir. A peine se mettent-ils à l'œuvre pour délivrer la déesse, qu'Hermès, se rappelant les volontés de son père et craignant pour sa peau, accourt menaçant : « Imprudent, scélérat, que prétends-tu faire? » crie-t-il à Trygée et au chœur. Il résiste aux prières, aux cajoleries; il ne résiste pas à l'offre d'une belle coupe d'or, et ce ministre de Jupiter devient le commandant de manœuvre dans l'entreprise qui, en dépit de Jupiter, doit faire sortir Iréné de sa prison et la rendre aux vœux des hommes. Alors commence une

scène pleine de mouvement, qui est une page d'histoire en même temps qu'un chef-d'œuvre de vérité comique. « *Le ch.* Allons tous aux câbles, pour arracher les pierres. Tirez. — *H.* Holà! ho! — *Le ch.* Allons, plus fort. — *H.* Holà! ho! — *Le ch.* Plus fort encore. — *H.* Holà ! ho! holà! ho! — *Tr.* Mais il n'y a pas d'ensemble. Allons! tirez tous à la fois! Vous faites semblant, Béotiens. Gare à vous! — *H.* Allons, holà ho! — *Tr.* Holà! ho! — *Le ch.* Eh! tirez aussi tous deux. — *Tr.* Mais je tire, je me pends à la corde, je me couche dessus, j'y vais de tout cœur. — *H.* Comment donc l'ouvrage n'avance-t-il pas? — *Tr.* C'est mal, Lamachos. Assis là, tu nous gênes. Nous n'avons pas besoin de ta tête de Méduse [1], l'ami. — *H.* Mais tenez, les Argiens n'ont pas tiré le moins du monde; ils n'ont fait que se moquer de nos peines, eux qui recevaient des deux mains. — *Tr.* Ah! mon cher, les Lacédémoniens au moins tirent vigoureusement. — *Le ch.* Mais regarde; les seuls d'entre eux qui montrent de l'ardeur, ce sont ceux qui tiennent d'ordinaire le manche de la charrue, et les armuriers entravent leurs efforts. — *H.* Et les Mégariens ne font rien non plus; vois cependant comme ils tirent, en montrant les dents comme des chiens affamés; ils meurent de faim, les malheureux. — *Tr.* Cela ne va pas, mes amis; allons, de l'ensemble; tous à l'œuvre, et du cœur à la besogne. — *H.* Holà! ho! — *Tr.* Plus fort. — *H.* Holà! ho! — *Tr.* Allons donc, par le ciel. — *H.* Holà! ho! holà! ho! — *Le ch.* Cela ne va guère. — *Tr.* N'est-ce pas une infamie? Les uns tirent dans un sens, les autres en sens contraire. Argiens, gare aux coups!

1. C'est toujours la même insinuation (et presque dans les mêmes termes) que nous avons vue dans *les Acharniens* (565-575), et qui revenait sans doute dans *les Holcades*.

— *Tr.* Allons, ferme! — *H.* Holà! ho! — *Le ch.* Il y a bien des gens de mauvaise volonté parmi nous. — *Tr.* Vous, au moins, qui êtes passionnés pour la paix, tirez vigoureusement. — *Le ch.* Mais il y en a qui empêchent..... Allons, amis, les laboureurs seuls aux câbles! — *H.* Ah! ah! cela va mieux! — *Le ch.* Il dit que l'affaire est en bon train. Allons, tous, et du cœur. — *Tr.* Ce sont les laboureurs qui font tout. — *Le ch.* Allons donc; allons tous. Ah! enfin, il y a de l'ensemble. Ne lâchons pas, redoublons d'efforts. Voilà qui est fait. Allons donc, allons, tous! holà! ho! holà! ho! holà! ho! holà! ho! tous! » (458-519) On voit enfin sortir de la caverne la statue colossale de Paix ou Iréné. La peinture est d'une vérité frappante, et le poète comique est de plus parfaitement d'accord avec l'histoire. Les Lacédémoniens voulaient sincèrement la paix : ils ne voyaient que des désastres ou des inquiétudes pour eux dans la continuation des hostilités. Les Athéniens ne la voulaient pas moins sincèrement, quoique à leur corps défendant. Mais les alliés de Sparte, moins étroitement soumis à ses volontés que ceux d'Athènes aux ordres de cette ville, y étaient presque tous opposés sans le dire ouvertement. Les Béotiens, victorieux à Délion et dont le territoire ne souffrait pas trop, avaient peu d'inclination pour un arrangement solide et craignaient avec raison qu'on ne leur réclamât Platées. Les Corinthiens, omis par Aristophane, n'avaient pas oublié leurs griefs contre Athènes et mettaient à voir finir la guerre aussi peu d'empressement qu'ils avaient montré d'ardeur à y pousser : ils n'y auraient consenti qu'autant qu'ils auraient vu la puissance maritime d'Athènes presque anéantie. Corinthiens et Béotiens nouaient des intrigues avec Argos. Sans être amis des Athéniens, les Argiens étaient enne-

mis jurés des Spartiates, auxquels ils prétendaient disputer la suprématie sur le Péloponnèse. Argiens donc, Corinthiens et Béotiens n'entendaient nullement être engagés par le traité des deux villes prépondérantes. C'est ce qu'exprimait vivement Aristophane sans en tirer les conséquences qu'auraient dû voir Nicias et les autres négociateurs d'Athènes. Au lieu d'étaler une avidité puérile pour la paix, s'ils avaient été des hommes politiques uniquement dirigés par la considération de l'intérêt public, ils n'auraient consenti à poursuivre les négociations qu'autant que les Spartiates eussent pesé sur leurs alliés, pour les amener à accepter franchement et d'avance le traité. Ils ne conclurent qu'une paix trompeuse qui couvait à bref délai une nouvelle guerre. Mais, si imparfaite que fût la pacification de la Grèce, elle permit à Athènes de refaire ses forces, et l'auteur de *la Paix* put croire, non sans apparence, qu'il avait contribué pour sa part à la conclusion du traité, en fortifiant les dispositions momentanément pacifiques de ses concitoyens.

A l'aspect d'Iréné, de Théoria et d'Opora, Trygée et le chœur éclatent en cris d'allégresse et en actions de grâces. On peut trouver des inspirations plus hautes, on n'en trouvera pas de plus fraîches et de plus vraies que ces effusions lyriques des gens de la campagne. « *Tr.* O vénérable déesse, qui nous donnes les raisins, où trouver pour te saluer des paroles grandes comme dix mille amphores? Je n'en ai pas dans ma maison. Opora, salut; et toi, Théoria. Que ton visage est beau, Théoria! Que ton haleine est douce! Quelles suaves odeurs s'exhalent de ton sein, suaves comme l'exemption du service militaire, comme les parfums les plus exquis. — *H.* Est-ce une odeur semblable à celle du havre-sac de soldat? — *Le ch.* Ah! soldat

détesté, ton hideux sac me donne des nausées. Il sent le rôt à l'oignon, tandis que cette aimable déesse sent les doux fruits, les festins, les Dionysiaques, l'harmonie des flûtes, les poètes comiques, les vers de Sophocle, les grives, les sentences d'Euripide... — *Tr.* Malheureux, tu la calomnies, elle déteste ce fabricant de subtilités et de chicanes. — *Le ch...* le lierre, la chausse à filtrer le vin, les brebis bêlantes, les femmes chargées de provisions qui courent à la cuisine, la servante ivre, l'amphore renversée et une foule d'autres bonnes choses. — *H.* Regardez donc comme les cités réconciliées conversent de bonne humeur, comme elles rient, et pourtant elles sont toutes cruellement meurtries; leurs plaies saignent encore... » (520-541) « *Le ch.* O toi que désiraient les gens de bien et qui es si douce aux cultivateurs, je te contemple avec bonheur, et maintenant je veux aller saluer mes vignes, et embrasser, après une si longue absence, les figuiers que j'ai plantés dans ma jeunesse..... » (556-559) « *Tr.* Voyez qu'elles sont brillantes, ces bêches de fer! Et que les hoyaux à trois dents reluisent bien au soleil! Qu'ils vont tracer des plants bien alignés! Aussi je brûle d'aller moi-même dans la campagne et de remuer cette terre si longtemps délaissée! Souvenez-vous, amis, de cette heureuse vie que la paix nous donnait autrefois. Souvenez-vous de ces beaux paniers de figues sèches ou fraîches, des myrtes, du vin doux, des violettes épanouies près de la source, et des olives que nous avons tant pleurées; adorez la déesse pour tant de biens qu'elle vous rend. — *Le ch.* Salut, salut, divinité chérie, ton retour nous comble de joie. Loin de toi, j'étais consumé de regrets dans mon ardent désir de revoir mes champs. C'était de toi que naissaient tous les biens. O paix si regrettée,

seule tu soutenais ceux qui usaient leur vie à cultiver la terre. Nous goûtions sous ton règne mille jouissances gratuites et délicieuses; tu étais le gâteau de froment des laboureurs, tu étais leur salut. Aussi nos vignobles, nos jeunes bois de figuiers, toutes nos plantations t'accueillent avec joie et sourient à ta venue » (566-600.)

Iréné, comme Alceste ressuscitée, demeure immobile et muette au milieu de cette allégresse du chœur, qui voudrait l'interroger, mais qui n'ose et qui charge Hermès de le faire pour lui. Hermès se penche vers la déesse, qui lui répond à l'oreille [1]. Après avoir expliqué les causes de la guerre et de sa prolongation, c'est-à-dire la condamnation de Phidias pour vol des deniers publics et la crainte de Périclès d'éprouver le même sort, la vénalité des principaux de Sparte, la confiance téméraire que les gens de la campagne affluant dans la ville accordèrent aux orateurs, et la scélératesse de ceux-ci qui, pour pêcher en eau trouble, ne cessèrent de repousser la paix, quand elle venait s'offrir d'elle-même, la déesse, toujours par l'entremise d'Hermès, leur pose à son tour des questions sur l'orateur qui règne maintenant au Pnyx, sur Sophocle, sur Cratinos. Charmée des bonnes dispositions qu'elle rencontre, elle laisse Opora et Théoria, ses suivantes, à Trygée, qui les ramène sur la terre.

Si le bonhomme conduisait de suite Théoria au sénat et qu'il célébrât aussitôt ses noces avec Opora, la pièce, quoique se passant dans un autre monde et par d'étranges moyens, me paraîtrait fort bien conduite, et je ne com-

1. C'est ainsi qu'Admète interroge Alceste et qu'Héraclès lui répond pour elle, parce que, rendue à la vie et à la lumière, elle ne recouvrera la parole qu'après avoir été purifiée : ingénieuse manière d'échapper à l'invraisemblance de faire parler une morte ressuscitée; Aristophane me paraît imiter cet art si fin.

prendrais pas cette condamnation sommaire d'Éd. du Méril : « Le plan de *la Paix* est plus défectueux encore (*que celui des Acharniens*); il n'y a d'unité que dans l'intention du poète; il voulait amuser, deux heures durant, les Athéniens qui ne demandaient pas mieux que d'être amusés; puis, s'il pouvait, les amener à ses opinions politiques et leur faire changer en paix durable la trêve de cinquante ans qu'ils venaient de conclure [1]; il abandonnait le reste au hasard de sa fantaisie [2]. » L'action est au contraire très bien suivie et très bien conduite jusqu'ici. Malheureusement, le reste (537 vers sur 1356 dont se compose la pièce) n'est plus qu'un amas confus de scènes sans suite, bavardages de Trygée avec un de ses esclaves ou avec le chœur, avidité et imposture du devin Hiéroclès, dont la paix ruine l'industrie, doléances du fabricant d'aigrettes, du marchand de cuirasses, des faiseurs de trompettes et de casques, des polisseurs de lances, opposition du fils de Lamachos, qui ne chante que les vers guerriers d'Homère, et du fils de Cléonyme, qui ne sait que la chanson moqueuse d'Archiloque sur la perte de son bouclier, le tout entremêlé des chants ou des réflexions du chœur et des préparatifs de Trygée pour son festin de noces. Je ne regretterais vraiment de cette partie de *la Paix*, si l'on venait à la biffer d'un trait de plume, que cette chanson champêtre : « *O* Joie! ô Joie! plus de casque, plus de fromage ni d'oi-

1. Légère inexactitude. La trêve ou plutôt la paix de cinquante ans n'était pas conclue, mais allait se conclure quelque temps après la comédie du poète. Il n'y avait jusqu'alors qu'une trêve d'un an pendant laquelle se poursuivaient les pourparlers. Mais quand même on n'aurait conclu qu'une trêve de cinquante ans, Aristophane n'en eût pas demandé davantage; il se serait même contenté d'une trêve de trente ans, comme son Dicæopolis.

2. *Histoire de la Comédie*, t. I, p. 308.

gnon! Non, je n'ai pas la passion des combats; ce que j'aime, c'est de boire avec de bons camarades, au coin du foyer où pétille un bois bien sec coupé au cœur de l'été; c'est de faire griller des pois sur les charbons ardents, et des glands de hêtre sous la cendre; c'est de caresser la jolie Thratta [1], pendant que ma femme est au bain. Non, rien n'est plus charmant, quand la pluie féconde nos semences, que de causer avec un ami..... Dis donc, Comarchidès, qu'allons-nous faire? Je boirais volontiers, pendant que le ciel arrose la terre..... Allons, femme, fais cuire trois mesures de haricots, où tu mêleras un peu de froment, et donne-nous des figues. Syra, rappelle Manès des champs; on ne peut aujourd'hui ébourgeonner la vigne, ni tracer de sillons, la terre est trop humide... Va demander à Eschinadès des branches de myrte avec leurs baies, et puis (c'est le même chemin) tu inviteras Charinadès à venir boire avec moi, en l'honneur du dieu qui protège les moissons. Quand la cigale chante sa douce mélodie, j'aime à voir si les vignes de Lemnos commencent à mûrir, car c'est le plant le plus précoce. Je regarde aussi grossir la figue, et lorsqu'elle est à point, je la mange en connaisseur et je m'écrie : ô aimable saison! Puis je broie du thym que je fais infuser dans de l'eau. Enfin j'engraisse à passer ainsi l'été, bien plus qu'à regarder un maudit capitaine avec ses trois aigrettes et sa chlamyde d'un rouge éclatant... » (1128-1173) Mais ces chants et les scènes épisodiques dans lesquelles ils sont jetés ne font que reculer le dénouement, qui est un mariage comme ce sera le cas de la plupart des pièces de la Comédie Nouvelle, mais

1. Thratta est une servante, comme Syra; Manès est un esclave.

un mariage fantastique, celui de Trygée avec Opora. Mais dans la Comédie Nouvelle, qui n'a plus de chœurs et qui ne se souvient presque plus de ses origines bachiques, le mariage n'est qu'annoncé; dans l'Ancienne Comédie, qui aime le spectacle et les chants de fête, il est mis en scène et pour ainsi dire en action : c'est à peine s'il ne se consomme pas entièrement devant les spectateurs. « *Le ch.* Silence, faites silence, voici que la fiancée va paraître; prenez des torches et que tout le peuple se réjouisse avec nous et s'associe à nos chœurs. Puis quand nous aurons dansé, trinqué et jeté Hyperbolos à la porte, nous reporterons aux champs tous les instruments de culture, et nous prierons les dieux de donner la richesse aux Grecs et de faire que nous récoltions tous beaucoup d'orge et de vin, que nous croquions de bonnes figues, que nos femmes soient fécondes, que nous retrouvions enfin tous les biens perdus, et que le feu étincelant rentre au fourneau. — *Tr.* Allons, femme, aux champs, et tâche d'embellir mes nuits. O hymen, ô hyménée. — *Le ch.* O hymen, ô hyménée, ô trois fois heureux d'un bonheur si bien mérité. — *Tr.* O hymen, ô hyménée. — *Le ch.* O hymen, ô hyménée. (*Le chœur se partage en deux.*) — *1er demi-chœur.* Que lui ferons-nous? — *2e demi-chœur.* Que lui ferons-nous? — *1er.* Nous cueillerons ses baisers. — *2e.* Nous cueillerons ses baisers. (*Tous ensemble.*) Allons, camarades, nous qui sommes au premier rang, enlevons le fiancé et portons-le en triomphe. O hymen, ô hyménée. — *Tr.* O hymen, ô hyménée! — *Le ch.* Vous aurez une jolie maison, pas de soucis, de bonnes figues. O hymen! ô hyménée. — *Tr.* O hymen, ô hyménée! — *Le ch.* Le fiancé en a une grande et grosse; la fiancée en a une bien douce. — *Tr.* En mangeant, en buvant à longs

traits, répète : ô hymen, ô hyménée! — *Le ch.* O hymen! ô hyménée! — *Tr.* Adieu, adieu, mes amis. Ceux qui viendront avec moi auront des gâteaux » (1316-1356).

Ces litanies du mariage n'ont pas la gaieté folle du dénouement plus immodeste, mais analogue des *Acharniens*, quoique fort bien à leur place. Pourquoi? C'est qu'elles sont mal et longuement amenées. Mieux composée dramatiquement que *les Acharniens*, tant que dure l'action, je l'ai dit et je ne me dédis pas, *la Paix* n'est pas aussi fortement composée au point de vue oratoire. L'action, il est vrai, à partir de la parabase, ne marche pas plus dans une pièce que dans l'autre, pour l'excellente raison qu'elle devient nulle. Mais la démonstration va toujours dans *les Acharniens* en croissant de lumière et de verve étincelante; elle languit, obscure et traînante, s'il y en a une, dans *la Paix*. C'est que la fiction dramatique de la première de ces comédies est plus étroitement unie que celle de la seconde avec la démonstration de l'écrivain politique. Exprimant la contrariété des intérêts des rustiques avec ceux des citadins, Dicæopolis prouve *ipso facto* que les gens de la campagne, c'est-à-dire la partie la meilleure et la plus saine de la république, seraient bien sots de sacrifier leurs biens les plus précieux aux prétentions des braillards de la ville. En paix avec tout le monde, grâce au traité particulier qu'il a fait avec les Lacédémoniens, seul heureux dans la détresse générale, parce qu'il voit les denrées abonder de toutes parts à son marché, il se moque aussi bien des paysans qui n'ont pas le courage et la sagesse de faire comme lui et qui en souffrent, que des devins et des armuriers dont les prophéties ni la ferraille ne remplissent pas le ventre; et chacune de ses moqueries est la démonstration animée

et en acte des avantages de la paix et des incommodités de la guerre; ses préparatifs de festin, comme les préparatifs de Lamachos pour la guerre, le retour de l'un chantant et se gaudissant entre deux courtisanes qu'il caresse, de l'autre rapporté blessé et geignant des horions qu'il a reçus, sont le dernier trait de cette éclatante démonstration. Mais Trygée n'est qu'un pauvre fou possédé d'une idée fixe qu'il réalise par un moyen impossible et fabuleux; en admettant qu'il s'élève jusqu'au palais de Jupiter et qu'il délivre Iréné, les doléances des armuriers sont bien, si l'on veut, la conséquence naturelle de son voyage aérien et du retour de la déesse, qui les ruine; elles ne sont pas la conséquence logique de cette fiction première; et l'on ne sait ce qu'Aristophane veut prouver par ces scènes de lamentations, à moins que ce ne soit que le bonheur des uns fait le malheur et le désespoir des autres. Ce sont à peu près les mêmes scènes et traitées avec le même esprit, mais elles ne produisent pas le même effet que dans *les Acharniens*. Prolongement nécessaire de la comédie dans ce drame, lors même que l'action a cessé, parce qu'elles achèvent et mettent dans tout son jour la thèse à démontrer, elles ne sont plus dans *la Paix* qu'un vain placage et qu'un remplissage inutile. Aussi y a-t-il un *crescendo* de verve et de gaieté dans la première de ces pièces, tandis que l'autre languit et se traîne, dès que l'action est finie. Remarquons en passant que ces redites et ces inégalités étaient inévitables dans ces pièces de circonstance, moitié drames et moitié pamphlets. L'identité de la situation produisait des ressemblances inévitables dans les plaisanteries et dans les scènes, et comme il n'était pas facile, de quelque fécondité d'invention que l'on fût doué, de trou-

ver des fictions où le drame et le pamphlet pussent se concilier et se fondre étroitement, il arrivait que ces ressemblances n'étaient que de pures redites et par conséquent des défaillances, de sorte que ce qui était vif dans une pièce devenait languissant dans une autre. Toute la fin de *la Paix* est froide, comparée avec celle des *Acharniens*, avec laquelle elle a tant de rapports.

La pièce de *la Paix*, qui n'eut que la seconde place au concours de 421, fut certainement remaniée par son auteur pour être de nouveau présentée à l'archonte. Mais si nous pouvons croire [1] que cette nouvelle édition fut jouée réellement, nous ignorons avec quel succès, et surtout nous ne savons pas quelles modifications Aristophane avait fait subir à sa pièce primitive, s'il en avait conservé l'ancienne fable avec quelques changements légers, ou s'il avait imaginé une fable nouvelle. Nous sommes donc dans la même incertitude qu'Ératosthène, qui, trouvant dans les didascalies deux comédies d'Aristophane avec le titre d'Εἰρήνη, se demandait s'il avait simplement présenté au concours deux fois la même pièce (πότερον τὴν αὐτὴν ἀνεδίδαξεν) ou s'il en avait donné une autre sous le même titre, laquelle ne s'est pas con-

1. Il faudrait pourtant admettre avec Kock non seulement qu'il y eut deux éditions différentes de *la Paix*, mais encore qu'elles furent effectivement jouées l'une et l'autre, si les premiers mots du IIIe argument de cette pièce sont exacts. « Il est rapporté dans les *didascalies* qu'Aristophane fit représenter une autre pièce de *la Paix* sous le même titre. (Φέρεται ἐν ταῖς διδασκαλίαις καὶ ἑτέραν δεδιδαχὼς Εἰρήνην ὁμωνύμως Ἀριστοφάνης.) Si le mot δεδιδαχὼς n'est pas pris abusivement et dans un sens large, il y eut deux représentations. Ératosthène n'a point vu cette seconde paix (ἑτέραν); on ne sait de laquelle parle Cratès en la désignant par le mot d'ἑτέρα. Quant aux modernes, ils sont fort peu d'accord. Dindorf nie absolument qu'il y ait eu une *seconde Paix;* Fritzsch l'identifie avec *les Laboureurs;* Droysen pense que c'est la deuxième édition qui subsiste et que l'autre a péri, tandis que Bergk fait juste la supposition contraire, avec autant de raison l'un que l'autre, vu que nous n'avons aucun élément pour juger la question.

servée (ἣ ἄλλην καθῆκεν, ἥτις οὐ σώζεται). Cependant, d'après le peu de fragments que nous lisons de cette *seconde Paix*, elle ne devait pas être sensiblement différente de la première. Ce n'est pas l'introduction de Géorgia (Agriculture) à la place de Théoria ou d'Opora, ou même de l'une et de l'autre, qui en changeait profondément l'économie. Toute la première partie pouvait rester la même; seulement, à partir de la parabase, l'action était peut-être un peu moins nulle et la suite des scènes moins arbitraire et moins lâche, par cela seul que Géorgia n'était plus un personnage muet comme Opora et Théoria [1]. Dans tous les cas, cette *seconde Paix* était distincte de la comédie des *Laboureurs*. Ce qui doit faire repousser l'identification proposée par Fritzsch, ce n'est pas seulement le fait que, dans les didascalies et, par conséquent, dans la liste des comédies d'Aristophane dressée par les grammairiens, les deux pièces de *la Paix* portaient le même titre (ὁμωνύμως [2]) et étaient séparées de celle des *Laboureurs*, mais encore parce que le principal fragment de cette dernière pièce répugne à une telle hypothèse. Que l'on considère en effet ce bout de dialogue : « Je veux travailler ma terre. — Et qui t'en empêche? — Vous!... Eh bien! voyons : si je donnais mille drachmes, me tiendriez-vous *libre de tout commandement?* — Oui, nous acceptons; avec celles de Nicias, ça fait deux mille drachmes. » Est-ce dans le moment où Nicias travaillait

1. C'est ce que prouve ce fragment : « (J'étais) aux yeux de tous les hommes la fidèle nourricière, l'intendante, la coopératrice, la tutrice, la fille et la sœur de la Paix chérie : c'est sous tous ces noms qu'ils m'adressaient leurs vœux. — Quel est donc ton nom? — Mon nom? Agriculture. »

2. Je ne sais pourquoi Kock remplace ce mot par ὁμοίως, qui est moins expressif. Je ne trouve aucune variante sur ce mot dans M. Albert Martin, (*Scholies du manuscrit d'Aristophane à Ravenne*).

le plus activement à la paix et était le principal plénipotentiaire d'Athènes à Sparte, c'est-à-dire lorsqu'Aristophane devait être le plus satisfait de lui, que le poète eût rappelé cette sotte histoire de la démission de Nicias en faveur de Cléon [1], laquelle était déjà vieille de près de quatre années? Évidemment *les Laboureurs* sont d'une autre date que *la Paix*. Ils furent, selon toute vraisemblance, représentés un peu avant ou un peu après *les Chevaliers*, quand l'aristocratie était furieuse du succès qu'elle avait fait à Cléon, par conséquent aux grandes Dionysies de 425 ou à celles de 424, et plutôt à ces dernières. Car il n'est pas vraisemblable qu'Aristophane ait présenté au concours, la même année, deux pièces aussi semblables pour le fond que *les Laboureurs* et *les Acharniens*. Mais quelle était la fable de cette comédie? C'est ce qu'il est impossible même de conjecturer d'après les fragments. On y voit bien un père qui reproche à son fils d'avoir la sottise d'aimer la guerre; un laboureur qui veut faire planter sur l'agora un platane, sans doute pour donner de l'ombre aux buveurs; un autre laboureur ou peut-être le même qui se propose de planter toute espèce de figuiers, excepté celui de Laconie, parce que sa figue étant petite est nécessairement pour les oligarques contre le peuple [2]. C'est tout; et je ne vois pas dans ces détails les linéaments d'une fable comique. Mais l'intention de la pièce n'est pas plus douteuse que celle des *Acharniens*. « O paix féconde en richesses, s'écrie le chœur quelque

1. Il n'y a dans le récit de Thucydide rien de pareil à l'offre de 1000 drachmes pour être déchargé du commandement.

2. « Oui, je plante des figues, à l'exception de celle de Laconie. Car c'est une figue ennemie et tyrannique. Serait-elle petite, si elle n'avait une violente haine du peuple? », plaisanterie qui ne s'entend que par la synonymie de μικρὸς et de ὀλίγος, ὀλίγοι étant opposé à πολλοὶ = δῆμος.

part, ô chère petite paire de bœufs, puissé-je, délivré de la guerre, bêcher, tailler mes vignes et, après le bain, boire un doigt de vin en mangeant du pain luisant d'huile avec un radis! » Pour en finir avec les comédies qui sont certainement antérieures à la paix de Nicias, *les Holcades* (*Vaisseaux de charge*)[1] ont été composées avant *la Paix* et probablement après *les Laboureurs*, à l'occasion peut-être des pourparlers qui amenèrent en 422 la trêve d'un an entre Sparte et Athènes. Représentées sans doute par des femmes, comme les Nuées, comme les Iles, comme les Villes dans d'autres comédies du temps, les Holcades arrivaient à Athènes, chargées des griefs des Spartiates contre les Athéniens et des Athéniens contre les Spartiates. On ne sait ni par qui ni comment se faisait l'exposition, ni en quoi ce prologue consistait. Mais si le vers : « Ah! Lacédémone, qu'auras-tu encore à souffrir aujourd'hui? » se lisait réellement dans *les Holcades*, je l'attribuerais volontiers au prologue, en supposant qu'il y avait alors à Athènes des ambassadeurs de Sparte, menacés de quelque nouveau tour de la part de Cléon ou d'un de ses affidés. Quoi qu'il en soit, dès que les Holcades, qui formaient le chœur, ont fait leur entrée dans l'orchestre, l'économie du drame devient à peu près

1. Cette pièce est donnée dans l'argument Ier de la *Paix* comme une de celles où Aristophane, plein de zèle pour la paix, ne cessa de jouer Cléon qui s'y opposait et Lamachos qui était pour la guerre : Οὐ τοῦτο δὲ μόνον ὑπὲρ εἰρήνης Ἀρ. τὸ δρᾶμα καθῆκεν, ἀλλὰ καὶ τοὺς Ἀχαρνεῖς καὶ τοὺς Ἱππέας καὶ Ὁλκάδας, καὶ παντάχοῦ τοῦτο ἐσπούδακεν, τὸν δὲ Κλέωνα κωμῳδῶν τὸν ἀντιλέγοντα καὶ Λάμαχον τὸν φιλοπόλεμον ἀεὶ διαβάλλων. Après la conclusion de la paix, comme nous ne trouvons Lamachos dans aucune des intrigues qui auraient pu la faire rompre, il est à supposer qu'Aristophane le laissa tranquille. Après la mort de ce général, le poète finit par reconnaître dans les *Thesmophoriazousai* qu'il était un bon et utile citoyen (v. 832-841), et dans les *Grenouilles*, v. 1039, il en fit un héros : Ἀλλ' ἄλλως τοι ἀγαθοὺς (ἐδίδαξα), fait-il dire à Eschyle, ὧν ἦν καὶ Λάμαχος ἥρως.

claire pour nous. On met dans la balance, non sans récriminations de part et d'autre, les torts des Athéniens et ceux des Spartiates, et, après les avoir pesés, on les trouve également déshonorants et lourds pour les deux partis : « Oh! oh! Laconien, comme les affaires de nos deux pays étaient malpropres et d'une pesante responsabilité! » On se repent de sa folie passée, et l'on s'accorde enfin à des conditions raisonnables. Après la parabase et dans la seconde partie de la pièce, on voyait un de ces paysans qui avaient mené une si triste vie à la ville, déménager (Et que veux-tu faire de cette cage à perdrix que tu emportes?), se procurer du bois pour reconstruire sa maison démolie par la guerre, et inviter ses amis à fêter avec lui la fin des hostilités, sa maison rebâtie et le retour de la paix avec ses plaisirs et ses bombances. Dans le cours de la pièce, le chœur se vantait d'apporter pour tout le monde « des gesses, du froment, de l'orge mondé, de l'épeautre, du blé, de l'ivraie, de la fleur de farine..., des maquereaux, des cognols, des lébies, des mulets, des thons et des harengs », et pour les bons vieux qui avaient combattu à Marathon, du collyre à éclaircir leur vue, à cause du trophée qu'ils avaient élevé à la gloire de leur patrie. Je laisse de côté *les Iles*, parce que je ne suis pas sûr que cette nouvelle sortie contre la furie militante des Athéniens soit de la première période de la lutte entre Athènes et le Péloponnèse, ou postérieure à l'expédition de Sicile.

Après six années de combat contre les démagogues, fauteurs de la guerre, Aristophane voyait enfin cette paix tant désirée; il pouvait se vanter d'y avoir contribué autant et plus qu'aucun poète comique ou qu'aucun pamphlétaire; et peut-être en célébra-t-il la conclusion

dans une de ses comédies aujourd'hui perdues. Mais peut-on dire avec un de ses biographes qu'il avait corrigé ses concitoyens; qu'il s'était rendu si redoutable que les coquins turbulents n'osaient plus paraître ou étaient forcés de devenir de bons et tranquilles citoyens? Il ne semble pas que le vice ait plus désarmé que la satire; et le poète poursuivit inutilement de ses sarcasmes plus ou moins mérités la même sorte d'ennemis, pendant tout le cours de sa carrière. Si ce n'est plus Cléon qu'il fouaille, c'est Hyperbolos; si ce n'est plus Hyperbolos, c'est Pisandre ou Cléophon. Il y a toujours dans ses pièces quelque Cléonyme qui a jeté son bouclier, quelque Théoros ou Clisthène « balançant sur ses jambes écartées son corps perdu de débauche », et se gorgeant des deniers publics, quelque Ariphradès aux mœurs infâmes, ou des orateurs et des sophistes aussi couturés de vices immondes que peu consciencieux. Les intrigues, les exactions, les vols de toute sorte, les procès, les délateurs, les avocats qui ne sont jamais à court de mensonges, les juges ignares et féroces fourmillent toujours à Athènes. Même, quoique ce soit une idée bien arrêtée du poète que la république et les mœurs vont de mal en pis, de fièvre en chaud mal, on ne peut dire que les Athéniens soient meilleurs ni pires après ses vertes leçons. Où tout est d'abord porté à l'extrême, comme dans ses accusations ou dans ses peintures, il y a peut-être variété, il ne pourrait y avoir progrès. Thomas Magister a donc rêvé cette puissance correctrice et améliorante de la comédie aristophanesque. Nous allons voir le poète, avec le même succès d'amuseur et la même impuissance de réformateur, poursuivre le cours de ses justices ou de ses vengeances politiques.

CHAPITRE X

COMÉDIES POLITIQUES (SUITE ET FIN).

Incertitude du but des *Oiseaux*. — Pure fantaisie? — C'est en contradiction avec l'esprit de la comédie aristophanesque. — Pièce philosophique? — Insuffisance et inconsistance des explications de cette sorte. — Pièce politique, en dépit de la loi prohibitive de Syracosios : Peisthétairos-Alcibiade. Pourquoi Aristophane s'abandonne-t-il plus à la poésie de sa fiction qu'à la polémique? — Analyse de la fable et de l'action. — Partie lyrique : le lyrisme n'est point le comique, moins encore le comique militant. — *Lysistrate*. — Le panhellénisme d'Aristophane. — Singulier souci des intérêts des femmes dans cet ennemi moqueur du sexe. — Constitution régulière, marche continue et rapide de l'action : pourquoi? Réflexion sur les définitions de l'Ancienne Comédie. Le premier *Ploutos*, *les Tagénistes*, *le Triphalès*. — Imprévoyance et inconsistance politiques d'Aristophane.

Les Oiseaux sont une énigme presque indéchiffrable ; c'est pour cela sans doute qu'ils ont eu la prédilection de Schlegel et qu'il en a fait la pierre angulaire de ses théories sur l'Ancienne Comédie. Tel y voit une comédie politique, tel autre une comédie philosophique; un troisième enfin, tout ce qu'on voudra, comme dans une féerie mal conçue, que de grands enfants pourraient déclarer un chef-d'œuvre d'autant plus amusant et plus parfait qu'il n'aurait pas de sens.

Il faut écarter résolument et d'emblée la dernière hypothèse, unique justification des théories aussi vides

de vérité [1] que pleines de gallophobie, dirai-je du critique ou du bel esprit allemand. Elle est en flagrante contradiction avec le génie de l'Ancienne Comédie ou tout au moins de la comédie aristophanesque, qui, politique, littéraire, philosophique ou sociale, est essentiellement militante et, par conséquent, doit avoir un but déterminé et toujours saisissable. Si les Athéniens, outre les mille allusions de toute sorte qui nous échappent, mais qu'ils saisissaient à la volée, n'avaient pas cru y démêler un sens général plus ou moins dissimulé, ils n'auraient pas applaudi le poète ni couronné son œuvre. Ne parlons donc pas de fantaisie pure, lorsqu'il s'agit d'une production comique de cette époque. Mais cette comédie des *Oiseaux*, répondent les défenseurs actuels de la théorie fantastique, sans être une polémique contre tel homme, telle circonstance, telle institution mauvaise aux yeux du poète, n'était pas pour cela sans but et sans objet. Comme je n'entends qu'à demi l'opinion d'Ern. Curtius, je citerai textuellement la page où il l'expose. Supposant que la loi prohibitive de Syracosios avait surtout pour but de mettre à l'abri des atteintes des comiques, les oligarques qui venaient de faire fuir Alcibiade et de troubler la cité par leurs inquisitions sans fin contre les hermocopides et les violateurs des mystères, Curtius continue : « Les trois comédies qui furent représentées aux grandes Dionysies (mars 414) firent bien voir en effet que la liberté de la scène était restreinte; et pourtant c'est sous ce régime de contrainte que la muse d'Aristophane produisit la plus

1. L'ouvrage de Schlegel sur la littérature dramatique a eu son heure de vérité relative, comme la partie du *Génie du christianisme* consacrée à la littérature, je ne le conteste pas. Mais absolument c'est un tissu de fantaisies que la critique aurait dû depuis longtemgs reléguer parmi les curiosités, tout en reconnaissant le rare talent de l'auteur.

audacieuse et la plus fière [1] de ses œuvres, comme si elle avait voulu montrer que l'art véritable sait triompher de toutes les entraves et qu'il porte en lui-même, comme un droit inaliénable, son indépendance. En effet, les deux pièces de ses concurrents, *les Bambocheurs*, représentés sous le nom d'Amipsias, et *l'Ermite* de Phrynichos, trahissent la colère des poètes qui renoncent à contre-cœur à leur liberté habituelle : Phrynichos maudit publiquement Syracosios en l'accusant de lui avoir enlevé le plus beau sujet qu'il pouvait traiter [2]; le héros de sa pièce est un homme de l'espèce de Timon, bien connu alors à Athènes, un misanthrope profondément dégoûté de toute société. Le génie d'Aristophane, au contraire, plane dans sa spirituelle gaieté au-dessus de toutes les misères du présent, et les Athéniens virent s'élever dans ses *Oiseaux* une ville bâtie entre ciel et terre, une bienheureuse Nouvelle-Athènes, inaccessible à ses ennemis, inoffensive dans sa sécurité [3], maîtresse du monde et en même temps des dieux. Car les dieux sont, eux aussi, obligés de reconnaître cette fondation nouvelle, sous peine d'être

1. Audacieuse et fière en quoi? Il eût été plus fier et plus audacieux de stigmatiser les misérables qui en ce moment bouleversaient Athènes par leurs inquisitions. D'ailleurs le décret de Syracosios, s'il n'a été rendu que tout à fait à la fin de 415 ou au commencement de 414, ne peut avoir déterminé le choix des sujets des trois comiques, admis au concours des grandes Dionysies. Il est peu probable qu'Aristophane ait conçu, composé, fait apprendre sa pièce en trois mois. Et cette improbabilité est encore plus grande pour Phrynichos, si, comme l'admet Curtius d'après Bergk et comme je le crois vrai, il est l'auteur des deux autres comédies, *les Comastes* et *le Solitaire*.

2. Cette traduction fausse le sens en y ajoutant. On croirait que Phrynichos parle de tel sujet déterminé auquel il a été forcé de renoncer. Il n'y a rien de tel dans les mots indéfinis οὓς ἐπεθύμουν, à supposer même que ἐπεθύμουν soit à la première personne du singulier, et non à la troisième du pluriel.

3. Comment inoffensive? La fondation de *Néphélococcygie* est un acte d'hostilité contre les dieux, comme les fortifications de Décélie contre Athènes.

privés de l'odeur embaumée des sacrifices. Mais cette ville aérienne, bâtie sur les nuages, n'est point sans avoir quelque relation avec l'Athènes réelle. Les deux Athéniens qui émigrent pour chercher le bonheur auprès des *Oiseaux* ne peuvent plus vivre chez eux, dans cette Athènes soi-disant libre, où tout honnête homme est menacé d'un procès criminel, où, sur la place publique et dans les rues, il a à redouter les sbires, et, au dehors, sur toutes les côtes, la Salaminienne. Aussi a-t-on bien soin, en construisant la ville des *Oiseaux*, de tenir à distance les vilaines gens. Tous ceux qui veulent entrer de force, tous ceux qui alors criaient le plus fort à Athènes, les faiseurs de lois, les marchands d'oracles, les devins, les délateurs, les commissaires de police, les sophistes vantards et fripons, sont impitoyablement repoussés, afin qu'ils ne troublent pas la paix de la ville nouvelle. C'est ainsi qu'Aristophane exposait aux yeux de ses concitoyens un monde fantastique et plein de charme, un monde rempli d'une poétique beauté, bien fait pour élever et reposer les esprits, mais qui laisse voir aussi, comme dans un miroir fidèle, la légèreté du caractère athénien et montre en les stigmatisant les vices de la société. » En somme, cette explication, si c'en est une, revient à celle de Kock. C'est qu'au milieu des tristesses de l'inquisition religieuse suscitée par l'affaire des hermocopides, Aristophane s'est proposé d'arracher les Athéniens aux sombres préoccupations de l'heure présente, en transportant leur pensée dans un monde féerique, plein de grâce, de paix et de sérénité. Soit! j'admets que tel est en effet, quoique je n'en sache rien, le but d'Aristophane. Mais le sens de sa comédie? Je ne suppose pas que l'on veuille prétendre qu'elle a en elle-même moins de sens encore qu'un dithyrambe de

Mélanippide ou de Cinésias. Car ces poètes si vides chantaient au moins d'une manière telle quelle les traditions de leur pays. Qu'on répète sur tous les tons que c'est une fuite de la réalité dans le pays du rêve, etc., etc. : c'est une litanie, ce n'est pas une explication ; et d'ailleurs on ne me convaincra jamais qu'un Grec, qu'un Athénien, qu'un comique, habitué à voir tout sous le jour de la politique et des intérêts du moment, se soit mis à rêver tout haut devant le peuple assemblé, afin de pratiquer sur lui une sorte d'incantation poétique, qui pût le distraire de ses tristesses. Quant à faire d'Aristophane un utopiste cosmopolite et de l'intrigant Pisthétairos un père et un prince de la paix, fondant une tyrannie d'une nouvelle espèce, un Pisistrate de l'empire du monde, selon l'explication de Kock : c'est ce qu'on peut appeler une explication désespérée. Il n'y a pas, à cette période de la vie hellénique, d'idée plus antigrecque que celle qu'on prête là à Aristophane; il n'y en a pas qui pût entrer plus difficilement dans le cerveau de cet aristocrate et de ce conservateur entêté. L'auteur de cette explication en sent si bien l'invraisemblance qu'il s'efforce d'établir qu'il n'y a pas d'induction légitime à établir des autres comédies d'Aristophane à celle des *Oiseaux*. Mais sa démonstration n'aboutit pas. Il prouve, ce que personne ne conteste, qu'il y a une grande variété d'invention dans Aristophane. Il ne prouve pas qu'à part le *Ploutos*, qui n'appartient plus à l'Ancienne Comédie, toutes ses autres pièces n'aient pas une intention polémique [1]. Ce n'est donc pas si mal raisonner que d'en con-

1. Quant à raisonner sur les pièces perdues, comme le fait Kock, c'est impossible. Car on ne peut aller en raisonnant que du connu à l'inconnu. Or tout ce que nous connaissons de l'Ancienne Comédie ou plutôt de la comédie cratino-aristophanesque porte le même caractère agonistique. Ce fait et la conclusion qu'on en tire naturellement ne peuvent être

clure que cette intention n'est pas davantage absente des *Oiseaux*, et qu'en supposant que cette pièce est une pure fantaisie, on méconnaît l'essence même de la comédie aristophanesque.

Mais cette supposition écartée, parce qu'elle n'explique rien et qu'elle fait des *Oiseaux* un monstre unique dans l'œuvre d'Aristophane et dans l'Ancienne Comédie, l'embarras ne reste guère moindre.

Ceux qui prêtent au poète une intention philosophique s'accordent assez mal sur cette intention. Selon M. Croiset, Aristophane aurait opposé aux ennuis, aux tracas et aux gênes de la vie policée, les charmes et la liberté de l'état de nature. Les oiseaux sont sans maîtres, sans esclaves, sans magistrats, sans lois, sans toutes ces coutumes et tous ces règlements qui gênent et étouffent le plaisir et la liberté. En effet, il y a de cela dans la description si poétique des hôtes insouciants du ciel; mais c'est un peu trop se hâter que d'en conclure qu'Aristophane ait jamais proposé la vie de nature comme un idéal, ou un modèle à suivre par les hommes. Il était sans doute de l'avis des gens de son parti, que la loi, pourvu qu'elle vînt des ancêtres et non de cette insolente démocratie qu'il abhorrait, était bonne en elle-même; que c'était la plus heureuse invention de la politique; et que la religion, vraie ou fausse, raisonnable ou déraisonnable en elle-même, n'avait pas été imaginée moins ingénieusement pour donner force à la loi, en matant les brutes et les scélérats par la crainte des dieux et de leur inévitable justice [1].

infirmés par des possibilités en l'air au sujet de ce que nous ne connaissons pas.

1. On peut voir ces idées développées dans le fragment d'une tragédie de Critias, l'un des Trente. Il n'en est pas dit un mot, il est vrai, dans

Mais admettons qu'Aristophane fît exception dans le parti des honnêtes gens ou que même, par un privilège accordé aux poètes, il ait pu, dans sa fantaisie d'artiste, exprimer le contraire de sa pensée : son œuvre laisse les doutes les plus graves sur l'interprétation qu'on en donne. Le mariage de Pisthétairos avec la souveraineté (ou Βασιλεία), qui me paraît une des données capitales du drame, n'aurait plus aucun sens et ne serait qu'un vain spectacle, uniquement destiné à terminer la pièce avec pompe. Est-ce que la tyrannie est un des éléments, je ne dis pas de l'état de nature — les sophistes, si nous en croyons leurs adversaires, le soutenaient, — mais de la république des oiseaux, telle que le poète se plaît à la dépeindre? Que signifierait la fondation d'une ville, cette violation bien plus énorme de l'état de nature, que la plantation d'un champ et d'une haie autour de ce champ? Comment expliquer le rôle de Pisthétairos, qui ne vient certainement pas dans le pays des oiseaux pour prêcher ou pour apprendre d'autrui cette bienheureuse anarchie, qu'Aristophane, plus de vingt siècles avant Proudhon, aurait proposée comme l'idéal des sociétés? A quoi bon cette guerre déclarée aux dieux, de l'existence desquels les oiseaux n'ont pas l'air de se soucier dans leur libre vie à travers les espaces aériens? Et pour entrer dans de plus minces détails, quelques contradictions que l'on permette aux poètes, est-il à croire qu'Aristophane adopte dans *les Oiseaux* ce qui lui fait horreur dans *les Nuées*, les sophismes impies et dénaturés de Phidippide sur le droit des enfants à battre leurs pères, comme les coqs battent les leurs? Et pourtant, s'il proposait la vie des oiseaux

Aristophane; mais c'était l'opinion à peu près générale de ceux qui pensaient ou croyaient penser, par conséquent du parti aristocratique.

comme un modèle à envier ou à suivre, c'est ce qu'il faudrait conclure, avec bien d'autres choses encore, de ce passage de la parabase : « S'il est un de vous, spectateurs, qui désire couler doucement avec les oiseaux le reste de sa vie, qu'il vienne à nous. Tout ce qui est honteux sur la terre et condamné par la loi est honorable au contraire chez nous autres oiseaux. Chez vous, par exemple, battre son père est un crime; c'est une action estimée parmi nous; il est beau de courir sus à son père et de le frapper en disant : « Allons, lève l'ergot, si tu veux combattre. » L'esclave fugitif que vous marquez du stigmate n'est pour nous qu'un francolin bigarré. Est-on Phrygien comme l'est Spintharos? on sera ici l'oiseau de Phrygie, le chardonneret, issu de Philémon [1]. Est-on esclave et Carien [2] autant qu'Execestidès? on peut chez nous se créer des aïeux [3]; on trouvera toujours qui vous inscrive dans sa phratrie. Le fils de Pisias veut-il livrer aux ennemis les portes de la ville? qu'il devienne perdrix, ce digne rejeton de son père; chez nous, il n'est pas honteux de fuir avec l'adresse de la perdrix » (751-766.)

L'explication de M. Poyard, plus vraisemblable en apparence, ne l'est pas davantage pour peu qu'on la

1. Je donne, mais sans beaucoup de confiance, la note du scholiaste. Ce Spintharos était joué par les comiques comme barbare et Phrygien; il en est de même pour Philémon.

2. Les Grecs se fournissaient d'esclaves parmi les Cariens comme parmi les Thraces.

3. M. à m. qu'il pousse des aïeux (comme les oiseaux poussent des ailes, et les enfants des dents). Ayant ainsi poussé (ou s'étant procuré) des aïeux de contrebande, il ne vous sera pas difficile de trouver dans une phratrie des gens qui vous reconnaissent et vous fassent inscrire comme descendant de tel ou tel. — Maintenant y avait-il un oiseau nommé Ἱππος et le poète joue-t-il sur ce mot? Le scholiaste le dit; c'est possible, mais je ne le donnerais pas pour certain.

presse. « Aristophane, en sa qualité de critique intraitable, dit-il, trouve que tout est mal dans le plus mauvais des mondes possible; il fuit les hommes qui ne font que des sottises, enlève le sceptre aux dieux qui ne savent pas maintenir l'ordre et la justice sur la terre, et chasse impitoyablement de sa cité tous les brouillons cupides qu'Athènes s'empresse de lui envoyer. Dans ce cadre à la fois simple et hardi, le poète groupe habilement une foule de scènes originales; c'est une revue rapide où les différentes classes de la société grecque sont successivement flagellées; philosophes, devins, poètes, magistrats, législateurs, avocats, tous ont leur tour; les habitants de l'Olympe sont encore moins épargnés que ceux d'Athènes; et rien n'est plus comique et plus irrespectueux que l'ambassade de ces trois dieux, l'un glouton, l'autre poltron, et le troisième idiot, qui, peu soucieux de la dignité céleste, abdiquent pour faire un bon dîner. » L'œuvre d'un pessimiste, cette comédie si gaie, si folâtre, si légère, où les traits les plus méchants qu'Aristophane lance à droite et à gauche contre quelques vauriens inconnus, peuvent sembler bien bénins au prix de ceux des *Chevaliers*, de *la Paix* et des *Guêpes !* Cela seul me mettrait en défiance. Or le pessimisme [1] est la seule idée générale et philosophique qui relie entre elles toutes les explications partielles de l'interprète. Mais, dans ces explications, il oublie et celle du mariage de Peisthétairos avec Basileia,

1. Cette explication est si peu consistante, et lorsqu'on la lit tout entière, si voisine de celle qui fait des *Oiseaux* une pure fantaisie, une féerie sans but, que je ne l'aurais pas rangée au nombre de celles qui prêtent au poète une intention philosophique, si je ne lisais en tête de la notice sur *Lysistrate :* « Après *les Oiseaux*, où Aristophane avait fait comme une excursion dans le domaine de la *satire philosophique et générale*, le poète revient avec *Lysistrate* à la vie réelle, à la comédie politique. »

et celle des rôles de Pisthétairos et d'Évelpidès, qui devraient être les premiers qu'Aristophane chasse de Néphélococcygie, si elle était la cité de ses rêves. D'un autre côté, sans nier la portée de certaines plaisanteries contre les dieux [1], peut-on dire qu'Aristophane était mécontent de leur gouvernement au point de leur enlever le sceptre? Je sais que l'auteur ou les auteurs des ὑποθέσεις nous débitent quelque chose de semblable. A les croire, « voyant la république consumée d'une maladie incurable et conduite à sa perte par ses gouvernants, Aristophane recommande à mots couverts un autre gouvernement et d'autres conducteurs; et non seulement cela, mais il conseille aux Athéniens de changer de forme [2] et de nature, s'ils veulent vivre paisiblement. Tel est le but même de cette comédie. Quant aux reproches qu'il fait aux dieux, ils sont imaginés fort à propos. Car il dit que la république a besoin de dieux nouveaux (Oh!), ceux qui existaient ne s'occupant pas d'Athènes et s'étant complètement détachés de l'intérêt du pays. » Mais des scholiastes qui placent la représentation des *Oiseaux* non seulement après la fortification de Décélie par les Péloponnésiens, mais encore après la mort de Nicias et de son armée,

1. Dans tous les cas, ce ne sont pas les plaisanteries sur Hercule, le dieu Triballe et Neptune qui peuvent paraître dangereuses. Les plaisanteries sur Hercule étaient sans conséquence; elles remplissaient les comédies et les drames satiriques. Les Athéniens devaient peu se scandaliser qu'un dieu Triballe sans nom fût idiot. Quant à Neptune, lors même que le poète en eût fait un poltron, ce qui n'est pas, on aurait pu lui prêter tel ou tel ridicule sans choquer le public, pourvu qu'on l'eût fait par manière de rire. Il y avait tel drame satirique où ce dieu ne jouait pas certainement un rôle bien glorieux et bien édifiant, par exemple l'*Amymone* d'Eschyle. — C'est dans la scène d'Iris et de Peisthétairos que se trouvent surtout des plaisanteries ayant plus de portée que ne l'eût voulu Aristophane.

2. Σχῆμα. Mais cette idée est ridicule. Aristophane ne conseille pas plus aux Athéniens de devenir oiseaux que de devenir guêpes.

peut-être même après la révolution oligarchique des Quatre-Cents, puisqu'ils représentent le poète comme gêné par les puissants du jour dans sa libre parole [1], des écrivains, dis-je, si bien renseignés pouvaient prêter sans scrupule au conservateur Aristophane des intentions de réforme religieuse. La rencontre d'une hypothèse moderne avec leurs informations ne serait qu'une médiocre recommandation pour cette hypothèse.

Il y a toutefois un point où les scholiastes doivent suivre l'opinion de critiques anciens et mieux au fait de l'histoire athénienne, c'est lorsqu'ils s'efforcent de rattacher la comédie des *Oiseaux* à des circonstances politiques particulières. Les désastres de Sicile, la situation difficile et presque désespérée d'Athènes, le dégoût et l'horreur de la révolution violente des oligarques n'étaient pas encore venus intimider la muse hardie d'Aristophane, ni refroidir son humeur militante ou en changer le cours. Il dut, au moins, lorsque les lenteurs de Nicias commencèrent à dégriser quelques citoyens de l'expédition de Sicile, s'inquiéter d'une aventure où toute la puissance d'Athènes était engagée, et se sentir tenté de railler les folles espérances de ses compatriotes, en même temps que de les mettre en garde contre l'esprit remuant et sans scrupule d'Alcibiade. Tel me paraît en gros le sens quelque peu voilé de son œuvre nouvelle. Il est vrai que si les vers 145-147 étaient, comme le suppose l'auteur de l'hypothesis II, une allusion au rappel d'Alcibiade et que si le mot forgé μελλονικιᾷν du vers 639 devait s'entendre des dernières temporisations si funestes de Nicias, toutes les explications que nous allons donner sembleraient du

1. Οὐκ ἦν παῤῥησία.

coup anéanties. Mais il est évident d'abord qu'une pièce, jouée en 414, n'a pu faire allusion aux tergiversations militaires et aux irrésolutions qui perdirent l'armée athénienne en 413, et que le mot de μελλονικιᾷν ne peut exprimer que les plaintes des deux autres généraux, Alcibiade et Lamachos, sur l'indécision de leur collègue, indécision qui se marque dès l'arrivée de la flotte en Sicile. Nicias d'ailleurs était encore pour Aristophane le grand homme de guerre de cette époque, le général prudent et heureux entre tous, comme le prouvent les vers 186 et 363-364 [1]. L'allusion à la galère salaminienne m'embarrasse davantage, parce que, si la pièce des *Oiseaux* est tout entière dirigée contre Alcibiade, elle pourrait paraître une lâcheté aussi inutile que cruelle. Or il semble bien en lisant le récit de Thucydide que le rappel d'Alcibiade est de la même année que le départ de l'expédition, c'est-à-dire de 415; et lors même qu'on placerait ce rappel dans les derniers jours de l'année, il y aurait encore plus de trois mois entre ce fait et la représentation des *Oiseaux*, donnée aux grandes Dionysiaques de 414. Il y a donc là une grave difficulté contre l'interprétation à laquelle j'incline, difficulté toutefois plus spécieuse que réelle. *Les Oiseaux* n'ont pas été, sans doute, conçus, composés, écrits, appris dans cet intervalle. Or la critique railleuse des ambitions et des chimères du peuple était toujours de saison, et les insinuations d'aspiration à la tyrannie, à l'endroit d'Alcibiade,

1. Le vers 186 n'est qu'une allusion au siège de Mélos où Nicias réduisit les ennemis par l'investissement et la famine (λιμῷ Μηλίῳ). Les deux autres sont plus expressifs et désignent nommément Nicias : « O quelle habileté! quel génie inventif! Tu es un grand général; tu surpasses Nicias en stratagèmes.

Ὦ σοφώτατ', εὖ γ' ἀνεῦρες αὐτὸ καὶ στρατηγικῶς.
Ὑπερκοντίζεις σὺ γ' ἤδη Νικίαν ταῖς μηχαναῖς.

ne l'étaient pas moins. Car, outre qu'elles pouvaient s'appliquer à tout soldat ambitieux qu'eût favorisé la victoire dans une entreprise comme l'expédition de Sicile, il y avait assez d'inconstance dans l'esprit de la foule, assez de souplesse et de ressources dans le génie d'Alcibiade, pour que le retour à bref délai de cet aventurier ne fût pas impossible. Aristophane pouvait donc maintenir son œuvre et la donner au public comme un avertissement, sans croire commettre une lâcheté à l'égard d'un fugitif, sous le coup d'une accusation capitale.

Ainsi je persiste à penser que la comédie des *Oiseaux* était dirigée contre les ambitieuses illusions des Athéniens et contre le brouillon brillant et immoral, qui les avait fait naître, nourries et surexcitées. C'est la conclusion, je crois, à laquelle inclinait la critique allemande, il y a une vingtaine d'années. « *Les Oiseaux*, dit Bernhardy, furent inspirés par le plus grand événement du temps, l'expédition de Sicile, commencée depuis peu, lorsque les Athéniens, éblouis de l'éclat de leur puissance, ne connaissaient plus de mesure dans leurs entreprises ambitieuses, et sautaient hardiment par-dessus les bornes de la possibilité. La ville de Néphélococcygie, si miraculeusement bâtie (dans les airs), et la république des Oiseaux organisée par des hommes inquiets et remuants, laquelle de degré en degré s'élève à une hauteur si vertigineuse, que les dieux mêmes doivent s'assujettir au nouvel empire, ne sont pas moins que l'image de l'État ochlocratique [1], vu au miroir grossissant de la comédie. » Je croirais plus volontiers que Nubicoucouville [2], fondée

1. État où règne la multitude.
2. J'emploierai désormais ce mot de formation latine ou française,

en l'air et ceinte d'un rempart de vapeurs, est l'image de cet empire universel que, dans ses rêves chimériques et par-delà les nues, l'ambition athénienne bâtissait sur le vide et le néant. Tout s'explique dans cette hypothèse. Évelpidès [1] (fils de Bon Espoir) n'est pas seulement l'un de ces jobards ou de ces niais qui, comme le dit Éd. du Méril, « prennent des actions dans tous les projets et escomptent candidement toutes les belles paroles »; il est encore l'Athénien ou le symbole de ces hommes qui « sont comme les oiseaux frétillants, voltigeant de çà et de là, insaisissables, ne posant nulle part (vers 169) ». Il s'est mis à la suite de Peisthétairos (le Bon Ami persuasif, le Séducteur) [2] et, sur ses pas, poursuit l'impossible dans un voyage non moins impossible que l'objet de ses vœux. Prompt à concevoir les plus vastes espérances, il n'est pas moins prompt à se laisser décourager et à tomber dans l'effarement, comme le prouve ce dialogue : « *P.* Nous sommes perdus. — *Év.* Tu es la cause de tous nos maux. Pourquoi m'as-tu amené de là-bas? — *P.* Pour t'avoir pour compagnon. — *Év.* Dis plutôt pour me faire pleurer. — *P.* Allons, tu bats la campagne. — *Év.* Comment? — *P.* Est-ce que tu pleureras, une fois que tu auras les yeux crevés? » (338-342) Évelpidès est également prêt à acheter un vaisseau marchand et à naviguer, si on lui promet du gain, ou à vendre son vaisseau et à prendre une bêche, si on lui parle de trésors enfouis sous la terre (598-602). Il serait toutefois resté tranquille à soigner « ses deux bouvillons », s'il n'avait pas été séduit par les belles pro-

imaginé par Éd. du Méril, et qui est l'équivalent exact du grec (νεφέλη nuage, κόκκυξ coucou, en sous-entendant πόλις ville).

1. De εὖ bien, ἐλπίς espoir, avec la désinence patronymique δης.

2. Interprétation de du Méril. La traduction *ami fidèle*, comme il le remarque justement, supposerait Pisthétairos, de πιστὸς et de ἑταῖρος.

messes de Peisthétairos, comme le peuple d'Athènes ne se mêlerait pas sans cesse des affaires des autres peuples pour les brouiller à ses risques et périls, sans les intrigants comme Alcibiade, qui trouvent du profit à le tromper. Peisthétairos, lui, porte partout avec soi son esprit inquiet et ses intrigues. Son premier mot, dès qu'il est reçu chez les oiseaux, c'est que, rois de tous les êtres par droit d'origine, puisque leur naissance a précédé celle des hommes et des dieux, ils se sont laissé dépouiller par négligence et abandonnent sottement l'empire qui leur est dû. Il ne faut donc pas prendre à la lettre ces paroles de l'exposition : « Oui, spectateurs, notre manie est toute différente de celle de Sacas. Il n'est pas citoyen et veut l'être à toute force. Nous, au contraire, nés d'une tribu et d'une famille honorables, vivant au milieu de nos concitoyens, nous nous envolons de notre patrie à toutes jambes, non par haine pour elle : nous reconnaissons qu'elle est grande, riche, et que chacun a le droit de s'y ruiner; mais les cigales ne chantent qu'un ou deux mois sur les figuiers, tandis que les Athéniens chantent toute leur vie des arrêts du haut de leurs tribunaux. Voilà pourquoi nous nous sommes mis en route... à la recherche d'un pays paisible pour nous y établir » (30-45). Cela est bon pour Évelpidès, fatigué de juger et de craindre pour son compte les procès politiques ou autres. Encore n'est-ce point la raison déterminante de son étrange voyage; s'il s'est envolé, comme il dit, de sa patrie à toutes jambes, c'est que sa jobarderie l'expose à toutes les tentations et le livre en proie à tous les faiseurs de splendides et menteuses promesses. Quant à la tranquillité après laquelle Évelpidès soupire peut-être très sincèrement, tout en prenant les meilleurs chemins pour ne pas la trouver, elle

serait le désespoir et la mort de Peisthétairos. Il faut qu'il se remue, qu'il s'agite, qu'il trouble le repos des autres; s'il n'intrigue pas à Athènes, il intriguera à Sparte, à Argos ou chez les Perses; s'il n'intrigue pas sur la terre, il intriguera dans les régions entre ciel et terre, qui sont le pays des oiseaux. Son élément est le mouvement perpétuel et sans règle. Il ne craint pas, ne hait pas les procès — je ne le croirais pas lors même qu'il le dirait[1]; — il a de l'éloquence, des séductions, des amis pour se défendre. Mais il a horreur des tribunaux, parce qu'ils sont l'image de la loi et qu'il ne connaît d'autre loi que ses mobiles caprices. Et comme il sait persuader, plaire, séduire, ses caprices deviennent bientôt les volontés des autres. Aussi il n'a pas mis le pied dans le pays des oiseaux que déjà tout y est bouleversé. Ces Athéniens de l'air, têtes légères comme ceux qui rampent sur la terre, ont écouté les conseils du séducteur, et c'en est fait de leur repos, en attendant que c'en soit fait de leur liberté. Adieu la vie vagabonde et insouciante à travers les airs, la douce paresse et les chansons sous la feuillée! Eux qui ne connaissaient de travail que la construction de leurs nids pour y cacher et y dorloter leur couvée dans la saison des fleurs et des amours, les voilà qui peinent à porter des moellons, à pétrir le mortier, à monter l'auge, à grimper aux échelles pour fortifier et clore solidement Nubicoucouville. Ce n'est pas tout d'avoir une belle cité; il faut en garder les remparts, en défendre les approches à l'ennemi, et, s'il vient, le repousser et le poursuivre; et voilà les libres hôtes de l'air enrégimentés, montant la garde et s'assujettissant à toutes les corvées du service mi-

1. Mais il ne le dit pas; les scholiastes se trompent en attribuant à Peisthétairos les sentiments de son compagnon de route.

litaire. Pour être les maîtres, ils commencent par se faire esclaves. Aussi peu sage qu'Athènes, Nubicoucouville ne se contente pas de veiller à sa propre sûreté; il lui faut l'empire; et elle dépêche de tous côtés aux races qui peuplent le monde, comme Athènes à ses sujets et ses alliés, des hérauts qui réclament l'hommage et le tribut; c'est la guerre universelle et éternelle. Si les hommes cèdent volontiers aux exigences de Nubicoucouville, les dieux entendent soutenir leurs droits acquis et reconnus de temps immémorial. « Va dire aux dieux, crie insolemment Peisthétairos à Iris, que s'ils passent encore sur nos terres, je leur déclare une guerre sacrée [1] (555-556)... Sais-tu que, si Jupiter m'ennuie encore, j'irai, à la tête de mes aigles, armés de la foudre, réduire en cendres son palais et celui d'Amphion? » (1246-1248)

Ennemi des lois humaines et divines, Peisthétairos-Alcibiade ne peut être qu'un impie qui, sur les ruines de la religion, marche à la tyrannie en renversant les lois et le gouvernement de son pays. Ce sont les craintes qui hantaient l'esprit des Athéniens, les accusations qu'ils faisaient entendre au sujet de la mutilation des Hermès. Les Hermocopides et ceux qui avaient profané les mystères en les jouant dans une représentation dérisoire, n'étaient, pensait-on, que des conspirateurs cherchant à détruire le gouvernement populaire au profit de l'oligarchie ou de la tyrannie. Cette indication de Thucydide jette le jour le plus vif sur le dénouement des *Oiseaux*, et donne leur sens vrai aux impiétés d'Aristophane. S'il enlève le sceptre aux dieux pour le remettre à Peisthétairos, ce n'est pas qu'il soit mécontent de leur gouver-

1. Je transporte dans le dialogue de Peisthétairos avec Iris ces paroles qui s'adressent plus haut aux oiseaux.

nement. Mais il craint, comme le peuple, que l'audacieux qui a profané les mystères et peut-être participé à la décapitation des Hermès ne se joue des lois comme de la religion, et qu'il ne s'élève en tyran sur la tête de ses concitoyens, trompés par ses conseils et ses séductions. Car cette vierge enlevée à Jupiter et qu'épouse Peisthétairos, Basileia, pourrait bien résider à Athènes plutôt qu'à Nubicoucouville, témoin l'étrange mélange d'attributs que lui prête le poète : « *Peis.* Qu'est-ce que Basileia? — *Prométhée.* Une très belle jeune fille qui fabrique les foudres de Jupiter; c'est d'elle que dépendent toutes choses, la sagesse, les bonnes lois, la vertu, *la marine*, *les colonies*, *le payeur public et le triobole* » (1537-1541). Aristophane ne croit qu'à demi, comme ses amis politiques qui les ont portées, aux accusations de sacrilège qui ont fait rappeler Alcibiade de son commandement de Sicile; mais il trouve bon que le peuple y croie et il les répète sous forme d'insinuations, afin de détruire le prestige et les desseins usurpateurs de l'ambitieux neveu de Périclès. Que les Athéniens donc se tiennent en garde, et montrent plus de clairvoyance et de méfiance que les oiseaux. Les habitants de Nubicoucouville crient à tue-tête autour de Peisthétairos et de Basileia, comme si le mariage de l'audace impie et de la puissance était pour eux le comble de la gloire et de la félicité : « En arrière, à droite, à gauche, en avant! Voltigez autour de ce mortel heureux que la fortune comble de ses dons. Ah! ah! que de grâce! que de beauté! *ô hyménée bienheureux pour notre ville!* Honneur à cet homme! *C'est par lui que la race des oiseaux est appelée à d'illustres destins.* Que vos hymnes de fiançailles, que vos chants d'hyménée le saluent, lui et Basileia..... (1720-1730)

O lumière d'or de l'éclair! ô divins traits de feu que lançait Jupiter! ô mugissements du tonnerre! *C'est maintenant sur l'ordre de notre roi que vous ébranlerez la terre.* O hymen, c'est par toi *qu'il commande à l'univers et qu'il fait asseoir à ses côtés Royauté ravie à Jupiter!* » (1747-1753) Ces aimables étourdis ne s'aperçoivent pas que ce mariage de Peisthétairos et de Royauté est la fin de leur liberté et de leur bonheur. Si les Athéniens, en vraies têtes de linottes, imitent cet exemple, ils éprouveront le même sort que la gent ailée et, tombés dans la servitude, verront changer leurs chants de triomphe et d'allégresse en cris étouffés de deuil et en sourdes lamentations.

La leçon n'était pas difficile à saisir, dans l'état d'esprit où étaient les Athéniens au commencement de 414, quand pleuvaient de toutes parts les accusations de sacrilège et de conspiration contre la démocratie. Contre quel Peisthétairos le poète les mettait-il en garde? Évidemment contre le violateur des mystères et l'instigateur présumé de la mutilation des Hermès. Aristophane ne nomme pas Alcibiade; il fait même de son Peisthétairos un vieillard, tandis qu'Alcibiade était dans la force de l'âge; mais les soupçons du peuple blessé dans ses superstitions ne pouvaient s'y tromper. Cependant l'intention du poète est tellement voilée que là où les uns voient une pièce inspirée par l'expédition de Sicile, les autres déclarent ne trouver aucune trace de cette expédition. Aristophane n'a pas l'habitude de masquer ainsi ses attaques; il traîne au grand jour l'objet de ses chagrins et de ses haines, et le frappe ouvertement de coups redoublés. Doit-on supposer que, fasciné des grâces naturelles de sa fiction, il s'y soit abandonné au point d'oublier à qui et à quoi il en voulait?

Ce serait faire injure, je crois, à son esprit si logique et si passionné, qui, au milieu de ses plus grands écarts et de ses divagations en apparence les plus excentriques, ne perd jamais de vue l'ennemi qu'il poursuit, homme, idée, institution ou travers du moment. Que si son intention paraît incertaine dans *les Oiseaux*, si cette comédie diffère tant à cet égard des *Acharniens*, des *Chevaliers* ou de *la Paix*, il faut en chercher la raison, non dans la fantaisie ou dans un simple entraînement poétique, mais dans les circonstances où cette pièce a été produite, ou dans les sentiments d'Aristophane à l'égard du personnage public qu'il attaquait, et peut-être dans l'une et l'autre de ces causes.

On ne se tromperait pas beaucoup si l'on affirmait qu'Aristophane partagea l'enthousiasme, l'enivrement qui saisit tout le monde, excepté quelques ennemis personnels d'Alcibiade, à la vue du formidable armement qui partit du Pirée pour la conquête de la Sicile, mais qu'il reprit son sang-froid, lorsqu'au lieu du coup foudroyant qu'on attendait d'un tel effort, il vit toute la première année se perdre en négociations stériles et en vaines promenades militaires sur terre et sur mer. Non qu'il désespérât encore du succès, ou qu'il entrevît l'issue fatale de l'entreprise. Rien n'était encore compromis, et Syracuse allait être investie au moment même où il faisait représenter sa comédie. Mais il avait repris assez possession de son esprit pour sentir que cette expédition dans laquelle la République avait mis tout ce qu'elle avait de forces en appellerait d'autres semblables, si elle réussissait; et qu'après la Sicile, on penserait à l'Italie, à l'Afrique, comme le disaient déjà des insensés, que l'esprit aventureux d'Alcibiade avait gagnés. Mais une éventualité ne

peut exciter l'esprit du pamphlétaire autant qu'un fait actuel, une folie très générale, qu'une folie déterminée, un danger possible et éloigné, qu'un danger présent ou prochain. Il raille donc avec une grâce légère et charmante les vastes espérances et les ambitions infinies d'Athènes, sans proportion avec sa puissance réelle; mais cette raillerie manque de précision comme de force.

D'un autre côté, il ne paraît pas avoir nourri contre Alcibiade une de ces haines vigoureuses et obstinées que nous lui voyons pour Cléon, Euripide, Socrate, ces petites gens, assez insolents pour jouir des mêmes droits, et faire autant et plus de bruit dans la cité que le premier des chevaliers. A peine flétrit-il en passant l'impertinence et la corruption du fils de Clinias [1] à ses débuts; puis il ne le nomme plus dans aucune de ses comédies de 425 à 414, date des *Oiseaux*, c'est-à-dire quand Alcibiade développe de plus en plus son audace malfaisante, avec son influence dans la cité; et dix ans après, en 405, lorsqu'Alcibiade exilé, après avoir planté au cœur de sa patrie le poignard de Décélie et intrigué partout contre elle, à Sparte, en Thrace, auprès des satrapes du grand roi, a été rappelé par l'armée de Samos et par la démocratie contre les Quatre Cents ou contre les amis politiques du poète, mais qu'ils sont parvenus à le faire destituer et chasser une seconde fois, il pose cette question, comme si elle pouvait faire doute pour lui : Que pensez-vous d'Alcibiade? Mais la réponse est encore plus singulière. Car s'il dit par la bouche du subtil et bavard Euripide : « Je

1. « Ah! si vous ne voulez pas laisser tranquilles les vieillards, décidez qu'on appareillera les plaideurs; ainsi le vieillard n'aura en face de lui qu'un vieillard, le jeune homme luttera contre *les bavards et les infâmes, contre le fils de Clinias.* » (*Acharniens*, parabase, *sub finem*).

hais le citoyen qui est lent à servir sa patrie, prompt à l'accabler des plus grands maux, plein d'adresse pour ses intérêts propres, mal habile pour ceux de l'État », il prononce cet oracle par la bouche du grave Eschyle : « Il ne faut pas élever le lionceau dans la cité. C'est le mieux. Mais si le lion a grandi, il faut se soumettre à ses caprices. » Il semble donc que notre poète n'ait pas eu le cœur d'attaquer corps à corps le neveu de Périclès, autrement dangereux et funeste que Cléon, uniquement parce qu'il était un turbulent de bonne maison, et qu'il se soit appliqué à ne point heurter de front et violemment cet enfant gâté de la populace, sorti du sein de la plus haute aristocratie. Je m'expliquerais ainsi que dans la pièce où il a exprimé ses craintes au sujet de l'influence croissante et des projets de ce personnage, il ne l'a fait qu'à mots couverts et par énigmes, et qu'il se soit abandonné volontairement, de propos délibéré, à toutes les grâces et toutes les fantaisies de la fiction, au détriment de la véhémence et de la clarté du pamphlet. Car aucune littérature plus que celle de la Grèce, aucun poète grec plus qu'Aristophane, n'a uni le sang-froid à l'inspiration poétique; et le grand railleur Platon s'est moqué, lorsqu'il représente les poètes comme n'ayant pas conscience de ce qu'ils disent dans la manie qui les possède. Au moment où Aristophane paraît le plus emporté par le souffle capricieux de l'imagination, il lui tient la bride, il la maîtrise, il la conduit sûrement au but qu'il a marqué d'avance. Cette poésie débordante et cette fantaisie dont on a fait tant de bruit au sujet des *Oiseaux* ne sont donc à mes yeux qu'un voile, derrière lequel l'auteur a sciemment et volontairement dérobé ses ménagements politiques et l'incertitude de sa pensée.

Comédie unique en ce sens, *les Oiseaux*, je l'avoue, sont l'œuvre la plus poétique et la plus aimable d'Aristophane. Elle ressemble, si l'on veut, à « une féerie gaie, vive, séduisante, où mille surprises merveilleuses captent l'attention, où la poésie étincelle; c'est une œuvre aérienne, ailée, où la satire, abdiquant ses violentes invectives, n'est plus que fine, rapide, enjouée. » C'est « le jeu innocent d'une imagination pétulante et badine, délicate et rapide, qui effleure tout et glisse d'une aile légère dans les libres espaces de la poésie, aussi vive, aussi gracieuse que les êtres ailés qu'elle met en scène. » A ces éloges de M. Poyard, j'ajouterai même ceux de Schlegel, bien qu'il ne paraisse plus se posséder, lorsqu'il parle des *Oiseaux* en particulier et de l'Ancienne Comédie en général. Mais ce que je ne puis admettre, c'est que cette pièce forme un genre à part, comme le dit le traducteur français, ni qu'elle soit sans intention précise et sans but; c'est surtout qu'elle soit le chef-d'œuvre et le type de la comédie aristophanesque, comme le veut à peu près toute la critique allemande d'aujourd'hui.

A part l'exquise et divine poésie de la parabase et de quelques autres passages, à part une gaieté légère et sémillante répandue sur le tout, cette pièce ne se distingue pas sensiblement des autres. La fable, beaucoup plus gracieuse, n'est pas plus fantastique que celle de *la Paix*. Deux aventuriers, fatigués d'Athènes, se sont mis à la recherche d'une ville qui leur fût comme une couche moelleuse où se reposer de leurs tracas. Ils veulent demander à Térée, la Huppe, des nouvelles de cette ville plus facile à souhaiter qu'à trouver. Après avoir longtemps erré, guidés par un geai et une corneille, qui leur rongent les poings, ils croient reconnaître à certains signes

de leurs guides qu'ils sont arrivés au terme de leur course. Ils frappent à la porte en appelant, exactement comme s'ils arrivaient à la demeure d'un homme, et voient paraître le Roitelet, serviteur de la Huppe chez les oiseaux, comme il l'était de Térée parmi les hommes [1]. En personnage serviable, le Roitelet veut bien se charger d'aller chercher son maître, quoiqu'il craigne de le fâcher. Car celui-ci vient de s'endormir. Alors nos aventuriers exposent à la Huppe le but de leur voyage. Peisthétairos, qui n'a rien dit ou peu s'en faut jusqu'à présent, s'écrie enfin au milieu de ces explications : « Ah! j'entrevois un grand projet, qui donnera la toute-puissance aux oiseaux, si vous voulez me croire. » La Huppe ouvre de grandes oreilles, et s'étonne bien davantage encore, lorsque Peisthétairos lui propose de bâtir une ville des oiseaux. « *La H.* Nous, oiseaux (fonder une ville!), mais quel genre de ville bâtirions-nous? — *P.* Ah! vraiment? Que c'est là parler en sot. Regarde en bas. — *La H.* Je regarde. — *P.* Maintenant regarde en haut. — *La H.* Je regarde. — *P.* Tourne la tête. — *La H.* Ah! ce sera gai pour moi, si je me tords le cou! — *P.* As-tu vu? — *La H.* Oui, les nuages et le ciel. — *P.* Eh bien! n'est-ce pas le pôle des oiseaux? — *La H.* Comment le pôle? — *P.* Ou, si tu veux, le pays. Et comme il tourne (pôlei) et qu'il traverse l'univers, on l'appelle pôle. Si vous le bâtissez et le fortifiez, de polos

1. Remarquons en passant ce trait contre l'esclavage, d'ailleurs absolument sans portée dans l'intention d'Aristophane : « *Ev.* Et toi-même, au nom des Dieux, quel animal es-tu? — *Le R.* Moi, un oiseau esclave. — *Ev.* As-tu donc été vaincu par un coq? — *Le R.* Non, mais quand mon maître fut changé en Huppe, il demanda que je devinsse moi-même oiseau pour l'accompagner et le servir » (69-73). Contraire à la nature, l'esclavage n'existait aux yeux des anciens que parmi les hommes, en vertu du droit du plus fort. Ils ignoraient qu'il y eût des insectes, esclaves d'autres insectes.

il deviendra polis (ville) » (174-184). La Huppe, en sa qualité d'homme transformé en oiseau, se laisse facilement persuader.

L'action est engagée : La Huppe sert naturellement de proxène et d'introducteur des étrangers auprès des Oiseaux, auxquels Peisthétairos pourra d'ailleurs expliquer lui-même ses projets, parce que, depuis sa métamorphose et son séjour parmi les oiseaux, elle leur a appris à parler. Elle s'enfonce donc dans le taillis pour appeler sa compagne Procné [1] et les autres oiseaux, et fait entendre de derrière la scène cette gracieuse chanson accompagnée de la flûte : « Chasse le sommeil, ma compagne; que l'hymne sacré jaillisse de ton gosier divin en mélodieux soupirs; roule en légères cadences tes fraîches mélodies pour plaindre le sort d'Itys, sujet pour nous de tant de larmes. Tes chants si purs s'élèvent à travers l'épais feuillage de l'if jusqu'au trône de Jupiter; là Phébus t'écoute, Phébus à la chevelure d'or, et sa lyre d'ivoire répond à tes accents plaintifs; il réunit le chœur des dieux, et de leurs bouches immortelles s'élance un sacré concert de voix bienheureuses » (209-222). La Huppe appelle tous ses compagnons des airs, et ceux qui pillent les champs fertiles du laboureur, et ceux qui dans les jardins sautillent sur les branches du lierre, et ceux qui se nourrissent sur les montagnes de l'olivier sauvage ou de l'arbousier, et ceux qui habitent les marécages et la belle prairie de Marathon, tout humide de rosée, et ceux qui volent au-dessus des flots gonflés de la mer. Entre temps, le poète, par un artifice que nous retrouverons

1. La tradition ordinaire fait métamorphoser Philomèle et non Procné en rossignol. La tradition que suit Aristophane était déjà dans Anacréon, d'après lequel Apollodore l'a reproduite.

dans *les Nuées*, nous montre Évelpidès et Peisthétairos se crevant les yeux à regarder tous les points du ciel, ne voyant rien d'abord, et apercevant successivement un oiseau, puis un autre, jusqu'à ce qu'il s'en abatte dans l'orchestre une volée qui forme le chœur [1]. C'est toute une ménagerie ornithologique aux aspects les plus étranges et les plus variés. A la vue des étrangers, à la proposition que fait la Huppe de les recevoir et de les entendre, tititititititi, les oiseaux font un sabbat de tous les diables. Non moins furieux que les Acharniens ou que les Guêpes dans les pièces de ce nom, ils s'agitent, ils menacent, ils s'animent les uns les autres à déchirer ces intrus d'une race ennemie. « Jo Jo, en avant; attaque, élance-toi sur l'ennemi; prends ton vol, enveloppe-les de toutes parts. Malheur à eux! Jouons du bec, dévorons-les (343-347)... Allons, pique, déchire. Où est le chef de cohorte? Qu'il engage l'aile droite! » (352-353) Peu rassurés, Évelpidès et Peisthétairos se mettent toutefois en défense, une broche pour arme offensive et une marmite pour bouclier. « En avant, en avant, le bec en arrêt! Pas de retard. Tire, arrache, frappe, écorche, et d'abord casse la marmite » (364-365). Mais comme toujours dans la comédie, tout ce tumulte s'apaise et l'on consent à entendre Peisthétairos.

Remarquons en passant, ce que nous aurions déjà pu dire d'ailleurs de toutes les pièces d'Aristophane, mais ce qui n'est peut-être plus sensible nulle part que dans *les*

1. Les spectateurs ne voyaient sans doute que par les yeux et le récit des deux aventuriers les oiseaux qui sont annoncés. Car les choreutes n'entraient pas un à un, mais montaient tous ensemble à la place qui leur était réservée. — Quant aux oiseaux mentionnés par Aristophane, je ne sais si un naturaliste pourrait les identifier tous, et s'il n'y en a pas (par exemple le Mède et le Glouton image de Cléononyne) qui n'ont jamais eu d'existence que dans l'imagination du poète.

Oiseaux, l'extrême simplicité des moyens employés par le poète pour le développement de sa fable. Une fois la fiction première posée et acceptée, quelque invraisemblable et fantastique qu'elle soit, l'action se déroule d'elle-même et marche droit devant elle, sans regarder à droite et à gauche, sans recourir à des événements qui y concourent, mais n'en font pas essentiellement partie et qui, en la compliquant, forment ce que les modernes appellent l'intrigue. Point d'intrigue proprement dite dans Aristophane et en général dans les poètes grecs de cette époque. Mais une action profondément une avec ses dépendances naturelles et nécessaires. Un aventurier est parti pour le pays des oiseaux sous prétexte de chercher une ville où l'on puisse vivre à son aise, mais en réalité dans le dessein d'y fonder une ville et d'y établir un empire nouveau, afin de mettre la discorde entre le ciel et la terre, et de satisfaire ainsi son humeur brouillonne et ambitieuse. La fondation de cette ville aérienne et le désordre qui s'ensuit : voilà toute l'action. C'est aussi simple que le conte de fées le moins compliqué. Mais comment cette action s'accomplira-t-elle? Arrivé par un moyen quelconque dans le pays qu'il cherchait, Peisthétairos ne s'adresse pas au premier venu qui pourrait ne pas l'entendre, mais à la Huppe, son ancien compatriote, qui n'a pas sans doute oublié les pensées et le langage de l'homme. La Huppe est bientôt persuadée, précisément parce qu'elle a conservé quelque chose de son ancienne nature. La chose n'ira pas cependant sans obstacle, et au moment où Peisthétairos a le droit de tout espérer, le danger surgit. Les oiseaux ne sont pas d'aussi facile composition que leur compagnon qui, étranger primitivement à leur race, n'est devenu leur concitoyen qu'en recevant de la cité volatile ses titres de

naturalisation. Ils se rappellent les pièges que les hommes leur tendent méchamment, et voltigent autour des intrus, bec ouvert et griffes serrées, avec des piaillements à étourdir les plus braves. C'en est fait de Peisthétairos et de ses vastes espérances s'il ne trouve moyen d'amadouer la gent irritable. Heureusement il a pour lui la garantie de la Huppe qui s'interpose : son artificieuse éloquence fera le reste. Avec nos habitudes dramatiques et notre goût des intrigues savamment ourdies, nous sommes prêts à déclarer qu'il n'y a point là d'action. C'est comme si nous soutenions qu'un homme qui remue son bras, et au bout de ce bras un bâton, n'agit point parce qu'il ne met pas en mouvement mille machines artificielles et compliquées. Non, comme M. Patin l'a si souvent répété des tragiques sur lesquels Aristophane s'est modelé, l'art dramatique des Grecs est un art différent du nôtre, mais non moins ingénieux dans la simplicité de ses moyens, que le nôtre dans la curieuse et piquante multiplicité de ses combinaisons. Ces dialogues, dans lesquels des critiques sont tentés de ne voir que des conversations spirituelles, sont autant de pas dans l'action, dont ils développent les circonstances essentielles sous une forme sensible et animée. Le bout de dialogue, par exemple, dans lequel Peisthétairos explique à la Huppe son projet, est le premier pas de l'action; car il faut que le tentateur ait pour réussir des intelligences dans la place; si vous le lisez sans vous représenter la mimique qui l'accompagne à la représentation, vous ne voyez rien et vous pouvez être porté à traiter les paroles de froides et d'insignifiantes; rattachez-les au contraire à la mimique qu'elles supposent et qui s'y trouve indiquée, et non seulement elles expliquent et font avancer l'action, mais

elles sont action elles-mêmes. Les scènes de ce genre, formant de petites actions partielles au sein de l'action principale, sont innombrables dans les pièces d'Aristophane, et c'est en grande partie sur elles qu'est fondé son comique. C'est, je le répète, ce qui est peut-être plus sensible dans *les Oiseaux* que dans toute autre comédie.

Nous avons laissé Peisthétairos en présence des oiseaux qui ont pris l'engagement de l'écouter et, si ses conseils sont utiles, de partager avec lui les biens qu'ils leur procureront, au lieu de lui crever les yeux et de le déchirer. A ses premières paroles, ils sont surpris et leur attention conquise; quand il termine ses explications, ils crient tous : « Animé par tes paroles, je menace mes rivaux, et je le jure, si, fidèle à notre juste, loyale et sainte union, tu marches d'accord avec moi contre les dieux, nous aurons bientôt brisé leur sceptre. A toi le conseil, à nous l'action » (630-637). Et qui aurait pu résister à des raisons si flatteuses pour l'amour-propre? Ésope, ce fidèle témoin, ne dit-il pas que l'alouette ayant perdu son père l'enterra dans sa tête, parce que la terre n'existait pas encore? Preuve péremptoire que les oiseaux sont nés avant tous les êtres. Et pour venir à des histoires moins anciennes, n'est-ce pas une tradition que le coq gouverna les Perses avant tous leurs autres monarques? Les Grecs ne se jettent-ils pas à genoux devant le milan en souvenir de son antique royauté, quand il leur annonce le printemps? Le proverbe : « Coucou! circoncis, allez aux champs, » lorsque vient le temps de la moisson, ne montre-t-il pas que le coucou fut roi des Égyptiens et des Phéniciens? Jupiter lui-même n'avoue-t-il pas qu'il ne possède qu'un empire dérobé aux oiseaux, en portant un aigle sur son sceptre? Et de cette royauté universelle et sacrée que

reste-t-il à ses vrais propriétaires? « On regarde les oiseaux comme des esclaves, des niais, des ilotes; on leur jette des pierres comme à des fous furieux » (522-525). Cela ne fait-il pas saigner le cœur, et les oiseaux, comme ils le disent eux-mêmes, « ne seraient-ils pas indignes de vivre, s'ils ne cherchaient pas tous les moyens de reconquérir leur royauté? » (548-549) Mais que faire? Réunir tous les oiseaux dans une seule ville, dont les murailles embrasseront les plaines de l'air et tout l'espace qui sépare le ciel de la terre, puis réclamer l'empire à Jupiter, et s'il refuse, le prendre, lui et les autres dieux, par la famine, en leur interdisant le territoire d'Ornithopolis et en interceptant les offrandes des hommes. La motion est adoptée d'enthousiasme.

Le temps d'une parabase et la ville prodigieuse est à peu près achevée. Tandis que Peisthétairos donne ses ordres à Évelpidès pour l'achèvement du rempart, et fait les sacrifices d'usage pour l'inauguration de la nouvelle cité, une foule de gens cupides accourent, attirés par le bruit de cette fondation, poète qui a des vers pour toutes les solennités où on le paye, devin toujours prêt à débiter et à vendre ses prophéties, arpenteur, inspecteur, marchand de décrets, qui tous, excepté le poète, sont renvoyés à coups de bâton. Les sacrifices sont favorables et Peisthétairos apprend par un messager que le rempart est élevé et par quels moyens il l'a été. Un second messager annonce qu'un dieu envoyé par Jupiter en a franchi les portes à l'insu des geais qui montent la garde de jour. C'est Iris que Peisthétairos fait arrêter. Le plan de l'aventurier porte ses fruits. Car les dieux ne reçoivent plus la fumée des sacrifices que leur font les hommes, et la messagère de Jupiter est insultée, conspuée, renvoyée

honteusement avec injonction de ne plus violer le territoire des oiseaux en traversant Nubicoucouville. La guerre est imminente. Mais les oiseaux auront des alliés. Un héraut annonce que, pleins d'admiration pour le génie de Peisthétairos, les hommes demandent en foule à avoir des ailes et à être inscrits sur les registres de la ville nouvelle. Il faut donc songer à leur faire une distribution d'ailes. Et l'on voit paraître un parricide, le poète dithyrambique Cinésias, un délateur, qui, pour une raison ou pour une autre, désirent vivement prendre part à cette distribution, et qui sont renvoyés comme le devin, l'arpenteur et autres, fort mal accommodés par le rotin du fantasque chef des oiseaux. Mieux motivé que le précédent, ce nouveau défilé de personnages épisodiques n'en interrompt pas moins l'action d'une façon disgracieuse; et l'on ne peut dire, pour les justifier l'un et l'autre, qu'ils sont la confirmation de la pensée politique de la pièce. Car si les magistrats, les délateurs, les devins, tout ce qui représentait à un degré quelconque les lois divines et humaines, gênantes pour l'humeur de Peisthétairos-Alcibiade, devait être chassé de la république de ses rêves, que lui faisaient ou Cinésias le dithyrambique, ou Méton l'arpenteur, ou tel ou tel parricide? N'ayant de valeur que pour elles-mêmes et encore une valeur plus satirique que dramatique, toutes les scènes où paraissent ces personnages ne font qu'encombrer le drame et jeter un grand décousu dans la seconde partie des *Oiseaux*.

Le vieux conspirateur Prométhée, toujours irrité contre les dieux et contre leur roi, voit avec plaisir les embarras du ciel et, malgré les justes craintes que lui inspirent la clairvoyance et le courroux de Jupiter, vient, se cachant sous une ombrelle, donner de bons avis à Peisthétairos :

la famine a mis la division parmi les habitants de l'Olympe; les dieux barbares crient comme des Illyriens et menacent Jupiter d'une insurrection en armes « s'il ne leur ouvre des marchés où l'on vende des morceaux de victimes » ; et ne sachant que faire dans cette position critique, mourant de faim comme les autres, le maître des hommes et des dieux doit envoyer des députés à Nubicoucouville pour demander la paix. Qu'on ne lui accorde rien tant qu'il n'aura pas remis le sceptre aux oiseaux et donné en mariage Royauté à Peisthétairos. L'ambassade se présente en effet, composée de Neptune, d'Hercule et de Triballe, qui sont munis de pleins pouvoirs. En fait de propositions de paix et d'arguments diplomatiques, Hercule ne connaît que la force de ses poings [1] et, malgré les remontrances de Neptune, serait prêt à étrangler l'insolent mortel qui les a bloqués, s'il n'était affriandé par l'odeur d'un bon dîner. Peisthétairos fait semblant de ne le voir ni de l'entendre, et continue à donner ses ordres pour la confection des sauces et l'assaisonnement des viandes, afin d'irriter encore davantage son appétit. Aussi faut-il voir comme le héraut se radoucit et accepte facilement la première des conditions de l'ennemi : « Jupiter rendra le sceptre aux oiseaux. » Triballe est de l'avis d'Hercule et l'on tombe d'accord de la première clause du traité. Mais en fin diplomate et en homme de son pays, Peisthétairos n'a pas démasqué d'un coup toutes ses batteries. « *P.* Ah! j'allais oublier un second article; je laisse Junon à Jupiter, mais à condition qu'on me donne en mariage la jeune Royauté. — *N.* Alors tu ne veux pas la paix. Retirons-nous. — *P.* Peu m'importe; cuisinier, soigne la sauce. —

1. Χείρων ἔλεγχος, mot de Sophocle dans l'*Œd. à Colone*, si ma mémoire est fidèle.

H. Quel homme bizarre que ce Neptune! Où vas-tu? Ferons-nous la guerre pour une femme? » (1632-1639) Désespéré de la sottise de son collègue et neveu qui donnerait la terre et le ciel pour un bon morceau, Neptune tente un dernier effort en s'adressant à l'intérêt personnel. Hercule n'est-il pas l'héritier de Jupiter en qualité de fils? Mais Peisthétairos tire à part le crédule ambassadeur et lui fait entendre que, n'étant pas fils légitime, il n'a droit légalement à aucun des biens de son père. Hercule est convaincu; Triballe n'est pas d'humeur à le dédire et Royauté est livrée à Peisthétairos. Les étourdis de Nubicoucouville célèbrent ses noces glorieuses avec enthousiasme sans s'apercevoir que leur liberté en fera les frais. « En vérité, nous dit le poète, tout cela ressemble aux mensonges d'un rêve. » Mais ce qui n'est pas un mensonge, c'est que si les Athéniens se conduisent en étourneaux et se laissent entraîner à de chimériques entreprises, sur la foi d'un séducteur impie et sans scrupule, ils prêteront la main au mariage de Royauté avec cet intrigant ou, pour parler sans allégorie, le porteront sans le vouloir à une puissance usurpée et tyrannique.

Cette comédie des *Oiseaux* est souvent un charme, toujours un amusement. Malgré l'apparition fugitive de personnages très réels comme Méton et Cinésias, qui ne viennent là que pour être rossés, malgré quelques traits violents de médisance ou de calomnie contre Socrate, Chéréphon, Pisandre, Lysicrate et les rhéteurs Gorgias et Philippe, malgré de nombreuses critiques jetées en passant contre des vauriens inconnus ou contre les institutions et les coutumes qui déplaisaient à Aristophane, on la lit comme un joli conte de fées, mis en action, sans autre préoccupation que le plaisir d'un spectacle riant et

léger. Ce n'est pas toutefois ce qui a fait le succès excessif, selon moi, de cette pièce auprès de certains critiques modernes; c'est la beauté ravissante de certains passages des chœurs. Le début du chant de Procné offre un mélange de grâce et d'élévation qu'Aristophane semble par avance avoir dérobé au divin Platon : « Faibles mortels, attachés à la terre, créatures d'argile aussi fragiles que le feuillage des bois, race infortunée dont la vie n'est que ténèbres, qu'ombre sans réalité, que l'illusion d'un songe, écoutez : nous qui sommes des êtres aériens, toujours jeunes, toujours occupés d'éternelles pensées, nous vous instruirons de toutes les choses célestes; vous saurez à fond quelles sont l'essence des oiseaux et l'origine des Dieux, des Fleuves, de l'Érèbe, du Chaos; et vous renverrez Prodicos pleurer avec sa science » (685-692). Le chantre des bois continue par une théogonie, fragment des traditions orientales, et dont le ton, fort supérieur à celui d'Hésiode, égale l'ampleur et la gravité sereine de Pindare en pareilles matières : « Il n'y avait dans le principe que le Chaos, la Nuit, le sombre Érèbe et le profond Tartare. La Terre, l'Air, le Ciel n'existaient pas. Au sein des abîmes infinis de l'Érèbe, la Nuit aux ailes noires pondit un œuf sans germe, duquel, après de longs âges accomplis, naquit le gracieux Amour, aux étincelantes ailes d'or, rapides comme les tourbillons de l'orage. Il s'unit dans le profond Tartare au sombre Chaos, ailé comme lui, et engendra notre race qui vit le jour la première. Celle des Immortels n'existait pas avant que l'Amour eût uni tous les principes du monde : de leurs embrassements naquirent le Ciel, l'Océan et la race impérissable des divinités bienheureuses. Ainsi notre origine est bien plus antique que celle des habitants de l'Olympe, à nous

les premiers nés de l'Amour » (693-703). Puis, après une énumération plus oratoire que poétique des biens que les hommes doivent aux oiseaux, le chant reprend non plus avec cette hauteur et cette gravité, mais avec une fraîcheur et une liberté pleine d'esprit et de grâce : « Muse agreste aux accents si variés, tio, tio, tio, tio, tiotix, je chante avec toi dans les bocages et sur les sommets, tio, tio, tio, tio, tiotix. Du haut d'un frêne à l'épais feuillage, tio, tio, tio, tio, tiotix, je lance de mon gosier d'or des mélodies sacrées en l'honneur de Pan, et ma voix s'unit sur la montagne aux chœurs augustes qui célèbrent Cybèle, tototototototototix. C'est dans nos concerts que Phrynichos vient, semblable à l'abeille, butiner l'ambroisie de ses chants, dont la douceur ravit l'oreille, tio, tio, tio, tiotix..... (737-751) Tels les cygnes, tio, tio, tio, tio, tiotix, sur les rives de l'Èbre, tio, tio, tio, tio, tiotix, unissent leurs voix pour chanter Apollon en battant des ailes, tio, tio, tio, tio, tiotix. Leurs accents s'élancent au delà des nuages aériens; tous les hôtes des forêts s'arrêtent étonnés et ravis; le calme règne sur les eaux et dans l'Olympe, les Grâces et les chœurs répètent leurs mélodies, tio, tio, tio, tiotix » (789). Moins fantastique et moins élevée, mais peut-être plus fraîche encore est cette strophe de la seconde parabase : « Heureuse la race des oiseaux ailés qui, l'hiver, n'ont pas besoin de tunique! Je ne crains pas non plus les implacables rayons de la brûlante canicule; j'habite sous le feuillage dans les prés fleuris, pendant que la divine cigale, folle de soleil, lance ses mélodies aiguës, quand midi brûle la terre. J'hiverne dans les antres profonds, où je folâtre avec les nymphes des montagnes, et, au printemps, je butine dans les jardins des Grâces; je cueille

sur les buissons de myrte la baie blanche et virginale » (1088-1100). Ne se répand-il pas par moments, jusque dans le dialogue, quelque chose de cette poésie si fraîche et si gracieuse? Peisthétairos, qui semble avoir plus étudié à l'école de la chicane qu'à celle des muses, parle en poète, si je ne me trompe, du culte des oiseaux opposé à celui des dieux communément reçus. « *Év.* Ah! ah! voilà pour nous de bien meilleurs rois que Jupiter. — *P.* Bien meilleurs, n'est-ce pas? Et d'abord nous ne devons pas leur élever des temples de pierre fermés par des portes d'or; ils (les nouveaux dieux) habiteront sous les buissons et les taillis des chênes verts; et les plus vénérés des oiseaux n'auront d'autre temple que le feuillage de l'olivier; nous n'irons pas sacrifier à Delphes et à Hammon; mais, debout, au milieu des arbousiers et des oliviers sauvages, tendant nos mains pleines de froment et d'orge, nous les prierons de nous admettre au partage des biens dont ils disposent, et nous les obtiendrons aussitôt par quelques grains de froment » (610-625).

Certes, il faudrait être dépourvu de tout sentiment [1], comme disaient les Grecs, pour s'inscrire en faux contre l'admiration trop légitime d'une pareille poésie. Mais cette admiration ne saurait aller, sans tomber dans l'engouement et dans le faux, jusqu'à mettre *les Oiseaux* au-dessus de toutes les autres productions d'Aristophane, et surtout jusqu'à en faire le chef-d'œuvre et le type de l'art aristophanesque. Je ne dirai pas qu'une pièce qui est sans but, comme le disent indiscrètement ses admirateurs à outrance, ou dont l'intention du moins est si peu précise qu'il faut la deviner, ne saurait être le chef-d'œuvre

1. Ἀναίσθητος, dépourvu de sentiment et par conséquent stupide.

et comme le canon de la comédie de combat. Car je craindrais d'être accusé de faire une pétition de principe en prenant pour accordée l'idée que je me fais de cette sorte de comédie. Mais j'ose avancer qu'au point de vue de la dramaturgie comique, elle n'est pas au premier rang dans le théâtre d'Aristophane. Et d'abord la gaieté tempérée, légère et sémillante qui y règne, est bien une variété du comique; mais en est-elle la variété la plus caractéristique, celle qui traduit le mieux ou le plus fortement l'essence de la comédie? Mieux composés que *les Guêpes*, que *les Acharniens*, que *la Paix*, *les Oiseaux* ont-ils l'entrain des *Acharniens*, la gaieté folle et entraînante de la seconde moitié des *Guêpes*, et dans sa partie chorale, quoique le chœur y occupe une place aussi nécessaire que celui des Suppliantes ou des Euménides dans les pièces de ce nom, l'importance et la verve à la fois dramatiques et plaisantes des deux premiers ballets de *la Paix?* Je plaindrais celui qui ne goûterait pas la gaieté légère et piquante des *Oiseaux;* mais je ne plaindrais pas moins celui qui, méconnaissant une plaisanterie plus accentuée et plus significative, prétendrait mettre toute la comédie ou la comédie par excellence dans ces riants et superficiels caprices de l'imagination. L'un et l'autre me paraîtraient en partie privés du sens du comique, et le second peut-être plus que le premier. Car le ridicule n'est pas moins affaire de raison que d'imagination, s'il ne l'est davantage. D'un autre côté, l'action des *Oiseaux*, si on la débarrasse par la pensée des scènes épisodiques plus que superflues qui l'interrompent [1], se déroule facilement et avec

1. Je ne parle pas de quelques morceaux très courts du chœur, dont il est assez difficile de saisir le sens : 1. « J'ai vu en parcourant les airs bien d'étranges nouveautés, bien d'incroyables prodiges. Il existe un arbre

grâce; mais peut-on dire qu'elle soit aussi fortement composée que celle des *Nuées*, et, pour nous borner aux pièces que nous avons analysées, que celle des *Chevaliers* [1]? A mon gré, elle n'est même pas comparable à celle de *Lysistrate*, d'un mouvement si régulier et si rapide.

Lysistrate, représentée en 411, la dernière en date des comédies purement politiques d'Aristophane qui nous restent, n'a pas besoin d'un long commentaire historique. Une protestation en faveur de la paix était toujours de circonstance dans cette interminable guerre du Péloponnèse. Mais avant d'aborder l'analyse quelque peu scabreuse de la pièce, je crois bon de faire une remarque propre à la réconcilier avec les bons esprits que pour-

nommé Cléonyme, d'une espèce inconnue: il n'a pas de cœur, ne sert à rien, et est aussi grand que lâche. Au printemps, il produit des calomnies au lieu de bourgeons, et, à l'automne, il jonche le sol, non de feuilles, mais de boucliers, etc. » 2. « Près du pays des Sciopodes est un marais au bord duquel le dégoûtant Socrate évoque les ombres. Pisandre vint un jour pour voir son âme qui l'avait plantè là tout en vie; il offrit une petite victime, un chameau, lui coupa la gorge et se retira un pas en arrière à l'exemple d'Ulysse. Alors, Chérephon, la chauve-souris, vint des enfers boire le sang du chameau. — A Phanès, par delà Clepsydre, habite un peuple sans foi ni loi, les Englottogastors, qui moissonnent, sèment, vendangent et sèment les figues avec leurs langues; on compte parmi eux les Philippe et les Gorgias, et ce sont ces Philippe englottogastors qui ont introduit partout dans l'Attique l'usage de couper la langue à part dans les sacrifices. » Ces satires partielles ne se rattachent pas plus à la fable des *Oiseaux* qu'à celle de toute autre comédie. Il est vrai qu'on peut en dire autant de beaucoup de traits qu'Aristophane décoche en passant à ses contemporains. Mais ce qui est particulier ici, c'est que ces petites satires semblent exister par elles-mêmes, et ne sont pas intercalées dans le mouvement même du discours. — Dans tous les cas, elles sont inexplicables, si l'on fait des *Oiseaux* ou une pure fantaisie ou une pièce philosophique. Les philosophes et les rhéteurs étant tout un pour Aristophane, les deux derniers morceaux rentrent jusqu'à un certain point dans l'intention générale de la pièce, qui est politique; elles flétrissent les intrigants à la manière de Peisthétairos, lesquels étaient de beaux diseurs. — Quant à Cléonyme, c'est son lot de relever partout quelque horion dans les pièces d'Aristophane. — Ce qui interrompt le mouvement de l'action, c'est le double défilé de personnages qui ne font absolument rien dans le drame, que de recevoir des coups de bâton.

raient choquer ses libertés par trop grecques. Elle ne se contente plus, comme *les Acharniens* et *la Paix*, de parler au nom des intérêts des paysans; elle a une portée plus générale. Elle réclame impérieusement la paix, d'abord au nom de toutes les femmes de l'Attique, filles, mères ou épouses : « La guerre n'est-elle pas un fardeau plus pesant pour elles que pour les hommes? N'est-ce pas elles dont les pères, les maris ou les fils vont combattre et mourir loin d'Athènes? » (588-593) En second lieu, *Lysistrate* réclame la paix au nom du patriotisme hellénique. Car c'est dans cette comédie, qui ne paraît au premier coup d'œil qu'une débauche d'imagination, qu'on lit ces belles paroles : « Je vous ferai un reproche que vous méritez tous également (Athéniens et Péloponnésiens). A Olympie, aux Thermopyles, à Delphes, dans vingt autres lieux qu'il serait trop long d'énumérer, vous célébrez devant le même autel, comme des frères, des cérémonies communes, et cependant vous vous entr'égorgez et vous saccagez les villes grecques, quand le barbare est là qui vous menace » (1129-1134). A la vue des Grecs à la solde des barbares, des flottes du Péloponnèse et de la Sicile combattant côte à côte avec celles du grand roi, Aristophane a eu, dans un éclair de génie et de patriotisme, la conception et le sentiment de la patrie hellénique.

De même, à la vue des horreurs incessantes de la guerre, lui, si peu philosophe et si défavorable aux femmes, il a senti que les femmes aussi étaient intéressées dans la politique, qu'elles souffraient autant et plus que les hommes des funestes résolutions prises par l'État, et que, payant l'impôt du sang par leurs fils ou par leurs maris, elles avaient bien droit d'être comptées comme une partie

de la cité et de l'humanité [1]. C'est ce qu'il ne faut pas oublier en lisant sa *Lysistrate*, que Éd. du Méril qualifie de scandaleuse.

Scandaleuse ou non, elle n'en est pas moins une des comédies les mieux conçues et les mieux conduites du théâtre ancien. La fable, sans rappeler, comme le veut très gratuitement Éd. du Méril, un fait réel de l'histoire d'Athènes [2], repose sur une donnée qui n'a rien d'impossible, et qui même, si j'en crois certains bruits, est d'expérience quotidienne : le poète n'a fait qu'étendre à tout un peuple ce qui se passe tous les jours dans telle ou telle alcôve. Il suppose que les femmes de toute la Grèce ont conspiré et prêté serment de faire dans un intérêt public et pour forcer les hommes à la paix, ce qu'elles font souvent pour elles-mêmes et dans l'intérêt de leurs caprices

1. La compassion de Dicæopolis pour la jeune mariée qui désire que le... corps de son mari reste à la maison, n'est qu'une plaisanterie malgré les mots : « Elle est femme et ne mérite pas d'être affligée des maux de la guerre. » Mais ici la pensée du poète est très sérieuse, et d'autant plus remarquable, je le répète, qu'en général il n'est pas plus doux pour les femmes qu'Euripide.

2. Les Athéniennes, dit Éd. du Méril trompé par un mot dont il force le sens, avaient eu aussi leur retraite sur le mont Sacré; elles avaient arrêté une suspension du mariage et déserté la maison de leurs époux. En ce temps-là, par malheur, on n'estimait que l'histoire officielle, celle qui recueille le nom des magistrats et enregistre les batailles à leur date, et les circonstances de cette guerre de chambres à coucher ne nous sont point connues. Mais, puisque de mémoire d'homme il y avait eu une suspension générale du mariage, c'était un fait vrai qui ne devait plus paraître trop invraisemblable à personne, et Aristophane s'en saisit comme d'un sujet appartenant à quiconque voulait rire. Ce fait curieux, ajoute-t-on en note avec une assurance vraiment surprenante, ne se trouve guère que dans Aristophane, mais il avait un nom particulier et était certainement connu du peuple entier : ἐν ταῖς φυγαῖς (Eccl., v. 253). — Malheureusement les mots αἱ φυγαὶ n'ont pas en eux-mêmes le sens qu'on leur prête : ils désignent simplement la fuite ou la retraite des habitants de la campagne à la ville, pendant les invasions péloponnésiennes. L'auteur de cette étonnante trouvaille aurait pu s'en convaincre s'il avait relu le vers d'Aristophane : « A l'époque des fuites, j'habitai sur le Pnyx *avec mon mari.* »

égoïstes, lorsqu'elles veulent arracher à leurs maris ce qu'ils semblent peu disposés à leur accorder, c'est-à-dire d'irriter leurs désirs et de se refuser à les satisfaire, tant qu'elles n'ont pas obtenu l'objet de leurs vœux. Tout le reste découle naturellement et logiquement de cette donnée première : occupation par les femmes de la citadelle où elles s'enferment et peuvent se surveiller mutuellement; assauts des vieillards indignés, les seuls mâles restés dans la cité, vide de tout ce qui est en état de porter lance et bouclier; tentatives d'évasion de quelques conjurées qui trouvent leur serment trop pesant à tenir; vigilance et efforts de leur capitaine Lysistrate pour les maintenir strictement dans la discipline; succès de sa prudence et de sa résolution; état désespéré des hommes qui, n'en pouvant plus d'abstinence et de désir, arrivent à un tel degré de priapisme, qu'ils ne peuvent résister à cette insupportable torture et sont prêts enfin, malgré leur folie belliqueuse, à passer par toutes les conditions que l'on voudra. L'action, pour se développer avec une juste étendue, n'a pas besoin de se surcharger de ces scènes épisodiques, si fréquentes dans la comédie aristophanesque, et qui, spirituelles en elles-mêmes, n'en étaient pas moins du remplissage. Il y a plus : si le personnage principal, Lysistrate, ne me paraît pas plus que sa spirituelle compagne Myrrhine, un caractère véritable, c'est du moins un rôle finement conçu, finement exécuté.

Quelle vive et naturelle exposition! Lysistrate, qui a donné rendez-vous aux Athéniennes et à des déléguées des femmes de Thèbes, de Corinthe et de Sparte, est là seule et impatiente de ne voir personne venir. « Ah! si on les avait convoquées pour une fête de Dionysos, de Pan, d'Aphrodite Coliade ou Génétyllide, les tambourins

encombraient les rues, tantôt que je ne vois pas une femme, et si ma voisine qui arrive... Bonjour, Calonice. — *C.* Bonjour, Lysistrate; mais quel air sombre et agité, ma chère enfant! Ah! tu n'es pas belle avec tes sourcils froncés. — *L.* Calonice, je bous d'impatience; je rougis de notre sexe. Les hommes prétendent que nous sommes fines et rusées. — *C.* Ils ont raison, à coup sûr. — *L.* Et quand on leur dit de se réunir ici pour traiter une question importante, elles dorment au lieu de venir » (1-15). Lysistrate donne à entendre à Calonice que, si les Béotiennes et les Péloponnésiennes veulent s'unir aux femmes de l'Attique, la Grèce est sauvée. « Eh! comment les femmes pourraient-elles accomplir un acte si sensé, si glorieux, elles qui vivent au fond de leurs demeures, vêtues de légers tissus de soie jaune ou de robes flottantes, parées de fleurs et chaussées d'élégants brodequins? — *L.* Et ce sont là nos planches de salut, les tuniques jaunes, les parfums, les brodequins, le fard et les robes transparentes. — *C.* Comment cela? — *L.* Il n'est plus un homme qui voudra s'armer de la lance... — *C.* Vite je me fais teindre une tunique en jaune. — *L.* ...Ni du bouclier... — *C.* Je cours me revêtir d'une robe flottante. — *L.* ...Ni de l'épée. — *C.* Je vais acheter des brodequins. — *L.* Eh bien! Les femmes n'auraient-elles pas bien fait de venir? — *C.* Elles auraient dû voler ici. — *L.* Ah! ma chère, tu verras qu'en vraies Athéniennes, elles font tout trop tard » (42-57). Cependant arrivent les femmes de l'Attique, celles de Sparte, et les Béotiennes et les Corinthiennes. Regrettent-elles l'absence de leurs maris? Et veulent-elles faire cesser cette espèce de veuvage par la fin de la guerre? Leurs maux sont finis, si elles veulent seconder Lysistrate.

« *Myrrhine*. Oui, par les déesses, je le jure, quand je devrais mettre ma robe en gage et en boire l'argent le même jour. — *Calonice*. Et moi, quand on devrait me couper en deux comme une plie et m'enlever la moitié de moi-même. — *Lampito*. Et moi, pour avoir la paix, je gravirais la cime du Taygète. — *Lysistrate*. Alors je ne me tairai pas plus longtemps. Femmes, si nous voulons contraindre nos maris à faire la paix, il faut nous abstenir... — *M*. De quoi? parle. — *L*. Le ferez-vous? — *M*. Nous le ferons, dussions-nous mourir. — *L*. Il faut nous abstenir des plaisirs conjugaux... Pourquoi vous détourner? Où allez-vous? Eh bien! vous vous mordez la lèvre, vous secouez la tête. Pourquoi cette pâleur, ces larmes? Le ferez-vous, oui ou non? Vous hésitez. — *M*. Non, je ne le ferai pas; que la guerre continue. — *L*. Et toi, qu'en dis-tu, ma belle plie, qui consentais tout à l'heure à ce qu'on te coupât en deux? — *C*. Tout, excepté cela. Ordonne-nous de passer dans le feu; mais ce qu'il y a de plus doux au monde, s'en priver, ma chère Lysistrate! — *M*. Moi aussi, j'aime mieux passer dans le feu. — *L*. O sexe dissolu! Les tragiques ont bien raison de nous mettre en scène; nous ne sommes bonnes qu'à l'amour » (112-139). Heureusement Lysistrate trouve une auxiliaire dans la Lacédémonienne Lampito, qui, bien que le sacrifice lui paraisse cruel, consent à tout pour la paix. Les autres femmes, un peu ébranlées, résistent encore et font mine de ne pas comprendre ce qu'un tel sacrifice peut produire. « *C*. Mais si, ce qu'à Dieu ne plaise, nous nous abstenions complètement de ce que tu dis, en aurions-nous plus tôt la paix? — *L*. Sans nul doute, par les déesses. Restons chez nous bien fardées, bien épilées, qu'une transparente tunique de pourpre voile seule notre nudité; et les hommes

[illegible] de désirs; c'est à nous alors de ne pas [illegible] ardeur, et ils feront vite la paix, j'en suis [illegible] 148-154). Une seule difficulté reste; mais Lysistrate a tout prévu. « Pour nous, certes, dit la Lacédémonienne, nous persuaderons à nos maris de conclure une paix franche et loyale; mais cette populace athénienne, comment la guérir de sa folie belliqueuse? — *L.* Ne t'inquiète pas, nous nous chargeons des nôtres. — *Lam.* Impossible, tant qu'ils auront leurs chers vaisseaux et l'immense trésor déposé dans le temple d'Athéné. — *Ly.* Oh! nous y avons pourvu : aujourd'hui même la citadelle sera à nous, c'est la tâche assignée aux femmes âgées; tandis que nous sommes à délibérer, elles vont, sous prétexte de sacrifice, s'emparer de la citadelle. — *Lam.* Bien dit; alors tout va pour le mieux » (172-180). Et les conjurées, la main sur une outre pleine de vin, comme les sept chefs sur le noir bouclier, répètent le serment que leur dicte Lysistrate. Tandis qu'elles immolent la victime, c'est-à-dire qu'elles boivent à la ronde le vin contenu dans l'outre, pour cimenter leur alliance, elles entendent de grands cris : ce sont les vieilles qui viennent d'occuper la citadelle. Lampito peut repartir en toute assurance pour Sparte, afin d'y organiser le complot.

On ne saurait imaginer une exposition plus vive, plus gaie, et surtout plus complète. Tous les germes de la comédie y sont jetés à l'avance, et tout y est en action. Dès le début, le drame commence, et, lorsque l'exposition s'achève, le premier acte du plan des conjurées est accompli.

A la nouvelle du coup hardi que viennent de frapper les femmes, le chœur fait son entrée en scène; je devrais dire les chœurs, car il y en a deux : l'un de vieillards et

l'autre de vieilles. Les vieillards accourent autant que leur âge leur permet, portant du bois sec et des torches, faisant leurs réflexions sur les étranges événements auxquels une longue vie nous expose, et s'encourageant à faire leur devoir et à réprimer vigoureusement l'insolence des femmes, qui ont osé mettre la main sur la citadelle. Mais ils rencontrent à qui parler. Une bande de vieilles arrive d'un autre côté avec des cruches pleines d'eau, et les deux chœurs, après des menaces, des insultes, des bravades, sont prêts à s'entrechoquer comme le Xanthe et l'Héphæstos d'Homère. Seulement, ce n'est pas Héphæstos qui doit ici avoir l'avantage. « *Les vieillards.* Ah! maudite coquine, que viens-tu faire ici avec de l'eau? — *Les femmes.* Et toi, vieux cadavre, avec du feu! Est-ce pour te brûler? — Je vais te construire un bûcher pour y cuire tes amies. — Et moi, éteindre ton bûcher. — Éteindre mon feu, toi? — Tu le verras bientôt. — Je ne sais qui me retient que je ne te rôtisse avec cette torche. — Je te prépare un bain pour te décrasser. — Un bain pour moi, laide guenon? — Oui, un bain nuptial. — Quelle audace! entendez-vous? — Je suis libre. — Je vais bien te faire taire. — Ah! ah! tu ne siégeras plus parmi les héliastes [1]. — Brûle-lui les cheveux. — Eau, fais ton devoir [2]. — Oh! là! là! — Était-ce chaud? — Chaud? grands dieux! assez, assez. — Je t'arrose pour que tu reverdisses. — Je suis trop sec pour cela... Ah! je tremble de froid. — Eh bien? tu as du feu, réchauffe-toi » (371-386).

Voilà des trivialités, des brutalités d'action et de parole qui auraient effarouché Laharpe et notre vieille critique

1. Parce que je vais te tuer.
2. Je soupçonne ici quelque parodie d'un passage emphatique d'une tragédie.

française, pardonnant à peine à Molière ses Scapins et ses Sganarelles. Ce n'est pas digne, ce n'est pas noble, ce n'est pas du style galant, mais c'est vrai et plein de vie. Les Athéniens pouvaient rire et applaudir sans manquer de goût et d'atticisme.

Un magistrat, escorté de ses archers scythes, n'est pas plus heureux, ni moins maltraité que les vieillards. Sur les ordres de Lysistrate, les marchandes de graines, les marchandes d'œufs, les marchandes d'ail et de légumes, les cabaretières et les boulangères font une sortie, rossent les Scythes et les mettent en déroute. « *Le Mag.* Voilà un bel exploit pour mes archers! — *Ly.* Ah! ah! Tu croyais n'avoir affaire qu'à des servantes! Ne savais-tu pas ce qu'il y a d'ardeur dans l'âme des femmes? — *Le Mag.* Oui, par Apollon, beaucoup d'ardeur, surtout à boire. — *Le chœur des vieillards.* Magistrat, tu t'es mis en frais de paroles; mais les discours ne sont pas de saison avec ces bêtes féroces. Ne sais-tu pas comme elles nous ont lessivés tout à l'heure, nous et nos manteaux, et sans potasse. — *Le chœur des femmes.* Que veux-tu? Il ne fallait pas porter sur nous une main téméraire, et, si tu recommences, je te poche les yeux. J'aime à rester modestement chez moi, comme une jeune vierge, sans faire de peine à personne, sans bouger plus qu'un terme. Mais gare à la guêpe, si l'on vient l'irriter dans sa ruche » (462-475).

Après les coups, les explications. Si les femmes se sont emparées de la citadelle et du trésor, c'est pour mettre fin aux hostilités des Grecs les uns contre les autres; plus d'argent, plus de guerre. « *Le Mag.* Comment! plus de guerre? Et le salut de la république? — *L.* Nous nous en chargeons. — Vous. — Nous-mêmes.

— Quelle misère! — Oui, nous te sauverons de gré ou de force. — O les impudentes! — Tu te fâches; il te faudra pourtant bien en passer par là. — Mais c'est le comble de l'iniquité. — On te sauvera, mon ami. — Et si je ne le veux pas. — Raison de plus » (497-501). Ce magistrat qui ne veut pas être sauvé, n'est-il pas aussi plaisant que la femme de Sganarelle qui veut être battue? Lysistrate fait entendre sur le sort des femmes dans l'État les plaintes que nous entendons de nos jours et que l'on croit nouvelles, mais avec une modestie et un bon sens que je souhaiterais à nos folles, réclamant l'égalité politique, et aux écrivains portant barbe, qui les soutiennent. « *L.* Pendant tout le temps qu'a duré la dernière guerre [1], nous avons supporté dans un modeste silence tout ce que vous faisiez; vous ne nous permettiez pas d'ouvrir la bouche. Nous n'étions guère contentes; car nous savions bien ce qu'il en était. Souvent, dans nos maisons, nous vous entendions discuter à tort et à travers sur quelque affaire importante. Alors, le cœur bien triste, mais le sourire aux lèvres, nous vous demandions : « Eh bien! dans l'as-« semblée d'aujourd'hui a-t-on voté la paix? — Occupe-toi « de tes affaires, disait le mari; tais-toi », et je me taisais. — *Une femme.* Ce n'est pas moi qui me serais tue. — *Le Mag.* Les coups t'auraient bien vite réduite au silence. — *L.* Moi, je me taisais. Mais bientôt j'apprenais que vous aviez arrêté quelque résolution plus funeste encore : « Ah! « mon ami, disais-je, quelle folie est la vôtre! » Mais lui me regardait de travers en disant : « Tisse ta toile; ou les « joues te cuiront : la guerre est l'affaire des hommes. » — *Le Mag.* Bien dit, par Jupiter! — *L.* Comment, malheu-

1. Les dix années de la guerre du Péloponnèse séparées de la seconde (la guerre actuelle) par les six ans de la paix ou trêve de Nicias.

reux? Ne pas nous permettre de combattre vos folies, c'était bien? Mais plus tard nous vous entendîmes demander à haute voix en pleine rue : « N'y a-t-il plus un « homme à Athènes? — Il n'y en a plus », répondait-on. Alors nous nous décidâmes aussitôt à faire toutes cause commune pour sauver la Grèce » (507-526). Mais c'est bien grave pour une comédie. Aussi Aristophane entremêle-t-il les explications de Lysistrate de plaisanteries sur les hommes courant comme des furieux sur le marché, circulant armés en guerre au travers des marmites et des légumes, portant un bouclier à tête de Gorgone pour acheter des petits poissons, à cheval et versant dans leur casque la purée qu'ils ont prise à l'étalage de quelque vieille. C'est par la même raison qu'il assimile plaisamment aux travaux habituels des femmes la politique qu'elles prétendent appliquer aux affaires [1] pour ramener l'ordre et la paix : ce qui révolte le magistrat. « *Le Mag.* N'est-ce pas une indignité de les voir ainsi tout carder et dévider, elles qui ne prennent pas la moindre part à la guerre? — *L.* Ah! misérable! Ainsi elle ne nous est pas un fardeau bien plus pesant qu'à vous? D'abord nous enfantons des fils qui vont combattre loin d'Athènes. — *Le Mag.* Assez, ne réveille pas de tristes souvenirs [2]. — *L.* Ensuite au lieu de goûter les plaisirs d'Aphrodite et de jouir de notre jeunesse, nous languissons loin de nos maris, qui sont à l'armée. Mais ne parlons pas de nous : ce qui m'afflige, c'est de voir les filles vieillir dans leurs lits solitaires. —

1. Ceux qui veulent saisir sur le fait certains procédés d'Aristophane peuvent comparer cette partie du discours du Lysistrate (vers 567 et *sq.*) avec le dialogue de Démosthène et du charcutier dans *les Chevaliers* (vers 213 et sq.).

2. Allusion, la seule qui se rencontre dans *nos* comédies d'Aristophane, aux désastres de l'expédition de Sicile.

Les hommes ne vieillissent-ils pas aussi? — Ce n'est pas la même chose. Le soldat à son retour, eût-il des cheveux blancs, trouve bientôt une jeune épouse; mais la femme n'a qu'une saison; si elle ne la saisit au vol, personne ne veut plus d'elle, et elle passe son temps à consulter les destins, qui ne lui envoient pas de mari » (587-597). Le magistrat croit faire le gentil et le malin en ayant l'air de dire que, malgré son âge, il pourrait rendre encore aux belles délaissées de galants services; mais on le renvoie commander sa bière, et on l'affuble de couronnes et de bandelettes, comme pour orner ses obsèques.

C'est pour le coup que le chœur des vieux peut soupçonner quelque trame secrète pour ramener la tyrannie d'Hippias. Ces femmes qui se sont emparées de la citatelle, ne seraient-ce pas des Laconiens déguisés, qui se sont réunis chez l'efféminé Clisthène pour faire leur coup? « Mais on ne me tyrannisera pas, s'écrient les vieillards; je serai à l'avenir sur mes gardes; je porterai toujours un glaive caché sous des branches de myrte; je veux me rendre sur la place publique, en armes et auprès d'Aristogiton; je tiendrai ferme à ses côtés; et, pour commencer, il faut que je casse quelques dents à cette vieille maudite (631-635). — Ne m'agace pas, toi, riposte bravement le chœur des vieilles, ou je t'applique mon cothurne sur la mâchoire, et il est solide » (682-685). Le chœur, comme l'esclave de la Comédie Nouvelle, semble chargé ici du gros comique. Après des menaces et des bravades quelque peu longues des deux bandes opposées, Lysistrate reparaît l'air sombre et désespéré. « Maudites femmes! Me font-elles assez courir! Leur lâche conduite me désespère. — *Le chœur des femmes.* Que

dis-tu? que dis-tu? — La vérité, la vérité [1]. — Mais que se passe-t-il donc de si grave? Parle, ne sommes-nous pas tes amies? — Je brûle de le dire et je n'ai pas la force de le taire. — Ne me cache pas le malheur qui nous frappe. — Nous sommes en rut, voilà » (708-715). Et le mot n'est pas lâché que l'effet vient le justifier. Les belles conjurées voudraient bien jeter leur serment avec leurs bonnets par-dessus les moulins. L'une veut sortir pour étendre sa laine de Milet, qu'elle a laissée à la maison et qui court risque d'être mangée des vers; une autre, pour aller teiller son lin; celle-ci, parce qu'elle craint de souiller un lieu saint en y accouchant; celle-là, parce qu'ayant vu le serpent qui garde le temple ou entendu le cri funèbre du hibou, elle ne peut fermer l'œil et meurt d'insomnie : toutes ont quelque bonne raison pour s'échapper, et Lysistrate fait des efforts inutiles pour les retenir. Elle est obligée de faire jouer la grande machine, le moyen suprême, la superstition. « Assez de mensonges, malheureuses. Vous désirez vos époux; et croyez-vous qu'ils ne vous désirent pas? Je sais qu'ils passent de cruelles nuits; mais contenez vos sens, mes amies, patientez encore un peu; il y a un oracle qui nous promet la victoire, si nous restons unies. Le voici. — *Le chœur.* Dis-nous-le. — Silence, alors : « Quand les hirondelles, « fuyant devant les huppes, se seront réunies dans un « même lieu et qu'elles s'abstiendront de l'amoureux « commerce, ce sera le terme de tous les maux; et Ju- « piter qui tonne dans les nues mettra dessus ce qui « était dessous... » — *Le chœur.* Comment? Ce seront les hommes qui seront dessous? — « Mais si la division se

1. Parodie sans doute des répétitions si chères à Euripide et qui sont comme un tic dans son style.

« met parmi les hirondelles et qu'elles s'envolent du « temple sacré, on dira qu'il n'y a pas au monde d'oiseau « plus lascif » (762-766). L'oracle est clair, et toute velléité de défection se dissipe.

Le sacrifice d'ailleurs ne sera pas long; car la crise touche à son terme. Tandis que le chœur des vieux et celui des vieilles reprennent leurs éternelles chamailleries, sans doute pour n'en point perdre l'habitude, Lysistrate aperçoit de loin venir le mari de Myrrhine, Cinésias, criant : « Hélas! hélas! Quelle torture! Je suis sur la roue. » Elle s'amuse à irriter encore ses désirs tendus outre mesure. « Que j'appelle Myrrhine, et qui donc es-tu? — De grâce, cours me l'appeler », et Myrrhine parfaitement stylée répond à Lysistrate sans se montrer encore : « Je l'aime, je l'aime; mais il ne veut pas se laisser aimer. Non, je n'irai pas » (870-871). Cinésias supplie sa Myrrhine, sa Myrrhinette; elle ne veut rien entendre. Il a recours alors aux artifices de la rhétorique et du pathétique d'Euripide [1]. « *Cin.* Ah! Myrrhine, au nom de notre enfant, du moins écoute-moi. Petit, appelle ta maman. — *L'enfant.* Maman, maman, maman! — *C.* Eh! quoi! n'as-tu pas pitié de cet enfant? Voilà six jours que tu ne l'as lavé ni allaité. — *M.* Pauvre petit, son père n'en a guère soin. — *C.* Descends, chérie, descends pour l'enfant. — *M.* Ce que c'est d'être mère! — *C.* Comme elle me semble rajeunie! Et quels regards caressants! Ses rigueurs, ses dédains redoublent mon ardeur. — *M.* Tu es aussi gentil que ton père est méchant; que je t'embrasse, cher petit, trésor de ta maman! — *C.* Ah! que

1. C'est comme parodie d'Euripide que ce bout de scène, qui d'ailleurs finit si bien, me paraît supportable. Autrement je serais choqué de l'intervention de l'enfant dans une pareille scène. — Voir l'*Iph. à Aulis.*

c'est mal de te laisser entraîner par les autres femmes! Pourquoi me faire ainsi de la peine, et à toi aussi? — *M.* A bas les mains! — *C.* Tout se perd à la maison. — *M.* Peu m'importe! — *C.* Mais ta toile que les poules viennent becqueter, peu t'importe? — *M.* Fort peu. — *C.* Et Aphrodite dont tu n'as pas célébré les mystères depuis si longtemps! Ne veux-tu pas revenir? — *M.* Non, à moins qu'un bon traité ne termine la guerre. — *C.* Eh bien, si tu le désires, on le fera, ce traité. — *M.* Alors, à la bonne heure! Je retournerai à la maison. Mais maintenant je suis liée par un serment. — *C.* Au moins couche-toi un peu avec moi. — *M.* Non, non, et pourtant je ne puis pas dire que je ne t'aime pas. — *C.* Tu m'aimes? Alors pourquoi me refuser, ma Myrrhinette? — *M.* Mais tu plaisantes. Devant cet enfant? — *C.* Manès, emporte-le » (880-908). Le reste de la scène se devine, sans que je le dise. Myrrhine suit de point en point le programme que lui a tracé Lysistrate : « C'est à toi de l'embraser, de le torturer; séductions, caresses, refus irritants, emploie tout; accorde tout, excepté ce qu'interdit le serment prêté sur la coupe » (839-841). Elle ne souffrira pas que son bien-aimé couche sur la terre; et elle court chercher un lit; après le lit, une natte pour mettre par-dessus les sangles; après la natte, un oreiller, puis des couvertures, puis des parfums. Cinésias admire combien sa femme l'aime, tout en pestant contre tant d'attentions qui diffèrent la fin de ses souffrances. « *C.* Allons, méchante, couche-toi et ne m'apporte plus rien. — *M.* Tout de suite, par Dieu! Je me déchausse. Mon chéri, tu voteras la paix. — *C.* J'y songerai » (949-951). Et elle se sauve en le laissant dans l'état le plus pitoyable. Le fond de la scène peut être d'un cynisme qui fait penser aux parades

obscènes de Karagueuz, mais elle est filée avec un art et une dextérité[1] que ne désavoueraient pas les plus habiles et les plus fins des modernes.

Lampito a tenu sa parole, et les Laconiens ne sont pas en meilleure posture que Cinésias et les autres Athéniens, à en juger par l'aspect de leur envoyé, plié en deux et tout courbaturé par l'intensité douloureuse du désir. Tout le monde va faire la paix à commencer par les deux chœurs ennemis. Aux vieillards qui crient comme Euripide : « Jamais je ne cesserai de haïr les femmes », le chœur des vieilles répond : « A ton aise; mais je te ne laisserai pas tout nu comme tu es là; on se rirait de moi. Allons, je vais te passer cette tunique », et en même temps leur chef de chœur ôte de l'œil de l'un des vieillards une petite bête qui le piquait. « Merci bien; ce moucheron me creusait l'œil comme un puits; aussi maintenant qu'il n'y est plus, mes larmes coulent en abondance. — Je vais te les essuyer, quoique tu sois bien méchant; et de plus un baiser. — Non, point de baiser. — Que tu le veuilles ou non. — Maudites femmes, sont-elles patelines! Ah! que l'on a bien raison de dire qu'il n'y a pas moyen de vivre avec ces coquines, ni sans ces coquines[2] » (1019-1039), et pour sceller la paix les vieillards proposent aux femmes de chanter et de danser ensemble. Lysistrate accorde non sans peine les délégués d'Athènes et les envoyés de Sparte, malgré leurs prétentions réciproques, et les invite à dîner et à boire ensemble dans la citadelle. Ils sortent du festin les meilleurs amis du monde, et

1. On ne peut y comparer dans l'antiquité qu'une scène non moins leste et non moins bien conçue des *Bacchis* de Plaute (act. V, sc. II), mais elle est loin d'être aussi finement et aussi vivement traitée.

2. Idée déjà exprimée dans un vers qu'on prête à Susarion.

tandis qu'un Athénien joue de la flûte, le chœur des Laconiens entonne un chant en l'honneur des deux peuples : « O Mnémosyne, inspire ma muse qui connaît nos exploits et ceux des Athéniens. Avec quelle divine ardeur ils s'élancèrent à Artémisium sur les navires des Mèdes! Quelle éclatante victoire! Quant aux soldats de Léonidas, ils ressemblaient à des sangliers qui aiguisent leurs défenses. La sueur ruisselait sur leurs visages, et tous leurs corps en étaient inondés : c'est que les Perses étaient aussi nombreux que les grains de sable de la mer. O Diane chasseresse, dont les traits percent les hôtes des forêts, vierge divine, préside à la paix que nous concluons, et que par toi nos cœurs soient longtemps unis! Puisse ce traité serrer à jamais les liens d'une heureuse amitié! Plus de ruses, plus de tromperies. Assiste-nous, assiste-nous, vierge chasseresse[1] » (1247-1272). Voilà le dénouement politique; mais l'idée même du drame en appelle un autre. Ils peuvent maintenant reprendre leurs femmes qui ne les repoussent plus; « la paix, comme le dit gaiement Éd. du Méril, est proclamée dans toutes les chambres à coucher, et l'on va la fêter deux à deux. »

Les scholiastes nous apprennent seulement que *Lysistrate* fut jouée sous l'archonte Callias par Callistratos, sans nous dire si ce fut aux Dionysies d'hiver ou à celles du printemps, ni quelle place elle obtint dans le concours. Je croirais volontiers qu'elle dut obtenir le prix, à ne

1. Je m'arrête peu aux choses de pure technique. Je dois pourtant faire remarquer ici que le chœur des vieillards et celui des vieilles disparaissent et font place à un chœur d'Athéniens et à un chœur de Laconiens. Dans *les Euménides* d'Eschyle, le chœur primitif ne disparaît pas. Mais il semble qu'il s'en forme un autre à côté, celui des πρόπομποι qui devaient paraître non sur la scène, mais dans l'orchestre, et qui y prononçaient le couplet final en se mettant à la tête du chœur des vénérables filles de la Nuit pour les conduire dans leur temple.

considérer que l'art remarquable avec lequel elle est conduite et la belle humeur qui y règne. Mais la force de l'habitude était telle chez les Athéniens, que ce qui fait l'originalité et la perfection dramatique de la pièce a pu lui nuire auprès des juges et du public. On n'était pas habitué à des comédies, fondées uniquement sur des faits de la nature humaine, sans personnages et moyens fantastiques, sans fictions mythologiques ou sans allégories, sans machines ou affublements grotesques et bizarres, sans parabase ou discours au peuple, sans divagations satiriques qui remplissaient des scènes entières au détriment de l'action, enfin presque sans personnalités. Or tel me paraît le caractère de *Lysistrate* entre toutes les productions d'Aristophane, sans même en excepter *les Nuées*, où le poète novateur avait déjà, quoique à un moindre degré, essayé ce type d'une comédie nouvelle et tout humaine. La fable, loin de reposer sur un fait historique, comme l'a avancé un érudit hasardeux, est, je crois, moralement impossible, parce qu'il est de l'essence des petites intrigues d'alcôve de se cacher dans le secret le plus profond de la maison, et non de courir effrontément les rues et la place publique. Mais elle n'implique en elle-même aucune impossibilité absolue et l'esprit s'y prête facilement, parce qu'elle rappelle des faits connus et d'expérience journalière. En appliquant en grand, dans les affaires de la cité, ce qui se passe fréquemment en petit, dans la vie particulière de tel ou tel ménage, Aristophane n'a rien fait qui ne rentre dans les habitudes et dans les vraisemblances spéciales de l'art comique, pour qui c'est un privilège et même une condition indispensable de grossir la réalité. Cette conspiration des chambres à coucher une fois acceptée, tout le reste suit

naturellement sans avoir besoin de recourir à des moyens extraordinaires : les incidents qui développent l'action sont tous empruntés à la vie commune, et pouvaient l'être, précisément parce que le fait qui sert de fondement à la fiction est un fait conforme aux données de l'expérience. Les personnages, fictifs et non fantastiques, répondent au caractère de l'action et ressemblent aux hommes que nous voyons tous les jours. S'ils ne sont pas des citoyens d'Athènes, comme Cléon, Euripide, Agathon, Socrate, traînés tout vifs sur la scène comme sur un échafaud, ils ne sont pas non plus des entités abstraites comme le Juste et l'Injuste, la Richesse et la Pauvreté, ni des allégories comme Opora, Théoria, Basileia et Démos, des êtres mythologiques comme Iris, Plutus, Bacchus, Hercule; Lysistrate, Myrrhine, Lampito ont cette vérité générale sans laquelle l'art manque de fond ou de matière, et cette vérité particulière sans laquelle l'art manque de vie. Le chœur lui-même cesse d'être une rangée de marionnettes uniquement soumises aux caprices du poète; les vieillards ou les vieilles, dont il se compose, ont un intérêt dans l'action et y prennent une part véritable. Ils n'ont donc pas besoin pour capter l'attention ou le rire d'être affublés en nuées, ou coiffés d'une tête d'oiseau, ou armés d'un long aiguillon qui leur pende au derrière. Avec ces grotesques affublements disparaissent aussi les machines extraordinaires ou burlesques, telles que l'énorme statue de la Paix, l'escarbot transportant Trygée à travers les airs, ou l'estrade roulante sur laquelle perchent Euripide [1] et Agathon, lorsqu'ils composent leurs vers, ou le panier dans lequel

1. Euripide dans *les Chevaliers*, Agathon dans *les Thesmophoriazousai*.

Socrate est juché entre ciel et terre. Enfin *Lysistrate* est peut-être de toutes les pièces d'Aristophane celle qui est la plus sobre de personnalités. Je ne veux pas dire seulement que les personnages étant fictifs ne représentent ni homme public, ni simple particulier vivant. Mais tandis que partout ailleurs figurent de nombreux noms propres accompagnés de médisances peu aimables pour ceux qui les portaient, c'est à peine si le poète note ici en passant Clisthène et Eucrate, l'un pour ses mœurs infâmes, l'autre pour ses vols dans son commandement sous Amphipolis. Ajoutons-y l'intrigant Pisandre qui était alors en train avec son complice Antiphon de brasser la conspiration des Quatre-Cents. *Lysistrate* prouve donc que l'Ancienne Comédie pouvait se passer de la plupart des éléments qui lui sont familiers et par lesquels on la définit [1].

C'est la dernière des pièces purement politiques, qui nous sont arrivées sous le nom d'Aristophane. Mais est-ce la dernière qu'il a composée? Il est à peu près certain qu'entre 405, date des *Grenouilles* et de la prise d'Athènes par Lysandre, et 388, date du second *Plutus* et de la

1. A mes yeux, l'absence de parabase dans *Lysistrate* n'est qu'une vérité de plus au point de vue dramatique. Mais ce fait a une bien autre signification aux yeux des amateurs et prôneurs de cet élément extra-dramatique. Lisez Curtius (*Hist. G.*, t. III, p. 419 de la traduction), vous y apprendrez que cette farce de *Lysistrate*, « si pleine d'entrain..., porte pourtant l'empreinte d'un certain abattement, etc. » Pourquoi? « Le poète lui-même est incapable de donner des conseils à ses concitoyens et de ranimer leur courage. C'est pour cela que *Lysistrate* manque de cette parabase dans laquelle le poète patriote indique d'ordinaire avec tant d'énergie les mesures qu'il croit les plus salutaires. » Mais que deviendrait ce raisonnement, si par hasard le rôle de Lysistrate (dans la scène avec le *Proboulos*, et dans celle avec les délégués d'Athènes et de Sparte) renfermait plus de conseils politiques et des conseils plus précis que toutes les parabases réunies d'Aristophane? Mais voilà : il fallait expliquer l'absence de la parabase, et l'on trouve dans *Lysistrate* ce qui n'y est pas, en ne voyant pas ce qui y est réellement.

retraite dramatique d'Aristophane, il renonça aux comédies de circonstance et de politique actuelle; mais cela est beaucoup moins certain pour les six années qui se sont écoulées entre *Lysistrate* et *les Grenouilles*. Certes, il dut être quelque peu déconcerté par les événements dans ses préjugés aristocratiques et dans la haute opinion qu'il avait des *Bons*. La même année qu'il imaginait un moyen si facile et si plaisant de contraindre ses concitoyens et leurs ennemis à la paix, ses chers aristocrates, sans lui en rien dire sans doute, ourdissaient une trame contre le gouvernement de leur pays, cherchaient à s'entendre avec Sparte, étaient prêts à livrer Athènes, plutôt que de supporter encore la démocratie, et glaçaient la cité de terreur par un régime à la fois violent et frauduleux. S'ils ne portèrent pas un décret contre les libertés de la comédie, les exécutions sommaires par lesquelles ils se débarrassaient dans l'ombre de tous ceux qui pouvaient les gêner, ne devaient pas encourager à bafouer sur le théâtre ces puissants du jour. Aristophane était d'ailleurs trop honnête pour les flatter dans leurs excès antipatriotiques et sanglants, trop engagé par son passé, pour se retourner contre eux, quand ils furent tombés. Ajoutons que, bien qu'on ne pût prévoir encore le funeste dénouement de la guerre pour Athènes, la situation difficile de la république, pressée sur terre par les Lacédémoniens et leurs alliés qui ne quittaient plus Décélie, pressée sur mer par les flottes combinées du Péloponnèse, de la Sicile et de la Perse, épuisée d'hommes et d'argent, affaiblie par les défections de ses alliés et de ses sujets, ne permettait guère aux comiques, pour peu qu'ils eussent de patriotisme, une polémique hardie et violente contre ses chefs ou ses institutions. Je ne sais pourtant si l'on

doit conclure qu'Aristophane se soit condamné à garder un silence absolu sur les choses politiques du moment. Sans parler des *Iles* qui étaient certainement une comédie politique [1], dans le même sens que *Lysistrate*, que *les Holcades*, que *la Paix*, que *les Laboureurs* et que *les Acharniens*, mais dont rien ne peut nous faire deviner la date, le *Triphalès*, le premier *Ploutos* et *les Tagénistes*, pièces qui paraissent se rapporter au rappel et au retour d'Alcibiade, appartiennent sans contestation [2] à la triste époque qui va de la conspiration des Quatre-Cents à la prise d'Athènes par Lysandre. Donné pour la première fois en 408, le *Ploutos*, croit-on, célébrait ironiquement la richesse rentrée dans Athènes avec Alcibiade. *Les Tagénistes* ou *les Fricoteurs* [3] semblent avoir rappelé l'impiété du héros du jour et la société de viveurs qui l'entouraient. Imitation, à certains égards, des *Flatteurs* d'Eupolis, cette pièce a dû être composée assez longtemps après ce chef-d'œuvre : car on sait combien Aristophane avait à cœur de ne point paraître plagiaire ou simplement imitateur. Bergk la place donc vers 406 : ce n'est

1. C'est ce que témoigne ce fragment : « O sot, ô sot, tous ces biens, c'est dans la paix qu'on les trouve : habiter mollement dans un petit domaine, sans être tracassé par les affaires de la place publique, possesseur d'une petite paire de bœufs bien à vous, puis entendre le bêlement des brebis et la voix du vin filtré dans la cuve, se régaler de pinsons et de grives et n'avoir pas à attendre du marché de méchants poissons de trois jours, fort chers, pesés par la main frauduleuse d'un poissonnier! » Mais les intérêts mis en jeu étaient autres que ceux des paysans de l'Attique. Ce qui faisait marcher les personnages du chœur (les Iles) « la tête penchée vers la terre et le front couvert d'un nuage », ce qui les faisait « crier comme les enfants par un temps brumeux : lève-toi, ô soleil chéri », c'étaient les exactions auxquelles elles étaient en butte pour fournir aux frais de la guerre et à la rapacité de ses partisans. — Des critiques anciens retiraient à Aristophane cette pièce des *Iles*.

2. Il ne peut y avoir quelque doute que pour *les Tagénistes*.

3. Les Tagénistes ce sont les amis d'autour de la table grassement servie de bons rôts (οἱ περὶ τάγηνον φίλοι), comme les appelait Eupolis.

qu'une conjecture, mais assez probable. Quant au *Triphalès*, si Aristarchos y avait un rôle, comme le suppose Kock, il faudrait le placer à la fin de 411 ou plutôt au commencement de 410. Mais les deux fragments qui paraissent appuyer cette supposition ne prouvent rien. Le mot cynique qu'Aristarchos est censé prononcer sur la naissance d'Alcibiade peut être rapporté par un autre que par son auteur; et des deux vers sur les Ibériens, l'un dit nettement qu'ils étaient autrefois sous les ordres d'Aristarchos :

Μανθάνοντες τοὺς Ἴβηρας τοὺς Ἀριστάρχου πάλαι,

donc qu'ils n'y sont plus et que les Quatre-Cents sont à bas. Quant à l'autre : « que les Ibères que tu commandes viennent à mon secours au pas de course », il n'indique pas nécessairement que c'est à Aristarchos que l'on s'adresse. Aristarchos avait-il emmené tous les mercenaires ibériens dans sa fuite? Et ceux qui restaient ne pouvaient-ils être sous le commandement d'un autre, au moment du retour d'Alcibiade? Je ne vois donc point de raisons de placer cette pièce en 311-310, j'en vois au contraire une péremptoire de la mettre en 309-308, si Alcibiade-Triphalès, comme ce n'est pas douteux, y paraissait en personne.

Voilà donc trois comédies politiques qui ont dû être représentées à peu de distance l'une de l'autre, entre 409 et 406. Je ne dirai rien du *Ploutos*, parce qu'en vérité il n'y a rien à en dire : tant les fragments de la première édition sont rares et insignifiants[1]. Deux fragments nous

1. Ern. Curtius s'avance beaucoup, lorsqu'il affirme que le *Ploutos* actuel est peu différent du *Ploutos* joué en 408. Ce n'est plus aujourd'hui

indiquent le sens des *Tagénistes*. Alcibiade venait de tourner toutes les têtes en conduisant à Éleusis la procession solennelle, qui n'osait plus sortir depuis l'occupation de Décélie. Ses ennemis devaient rappeler les soupçons d'impiété et de sacrilège qui avaient pesé sur lui et sur toute sa bande de flatteurs. C'est dans la bouche de l'un d'entre eux qu'était mis le passage suivant, qui n'a rien de bien respectueux pour la religion : « Et d'où viendrait qu'il fût nommé Ploutôn (celui qui enrichit), s'il n'avait pas en partage le plus beau lot? Écoute ce raisonnement et tu comprendras combien le royaume d'en bas vaut mieux que celui de Zeus. Lorsque tu pèses, le plateau chargé de la balance penche en bas, tandis que celui qui est vide monte vers Jupiter..... Non, lorsque nous sommes morts, on ne nous coucherait pas la tête ornée d'une couronne et le corps parfumé d'essence, si nous ne devions boire d'autant, aussitôt après notre arrivée là-bas. C'est pour cela qu'on nous appelle les bienheureux. Car tout le monde dit que le bienheureux est parti, qu'il s'est endormi, qu'il ne sentira plus les inquiétudes de cette vie-ci. Et leur sacrifiant comme à des dieux, leur faisant des libations, nous les prions de nous envoyer ici les biens. » L'autre fragment, très bref, rappelle l'école où ces viveurs ont appris leurs maximes impies. « Cet homme, c'est ou un livre ou Prodicos ou quelqu'un de ces subtils bavards qui l'a corrompu. » Les autres fragments de la pièce, relativement assez nombreux, ne nous apprennent rien de l'action ni des personnages.

qu'une thèse sociale. Il pouvait être déjà cela sous sa première forme; mais certainement il était autre chose encore, étant une comédie de circonstance ou d'actualité.

Ceux du *Triphalès* sont encore bien pauvres, mais ils laissent entrevoir la virulence de l'attaque contre l'homme public mis en cause. Exaspérés du retour triomphant de celui qu'ils avaient eu l'art par leurs intrigues d'arracher à l'armée de Sicile et de jeter dans l'exil, parce qu'ils ne purent faire mieux, les *honnêtes gens*, les *bons*, les seuls qui eussent, comme on sait, le privilège du patriotisme, se mirent dès sa rentrée à miner le sol sous ses pas. Ne pouvant attaquer le présent, parce que ses derniers services étaient trop manifestes et parce qu'il montrait une modération et une sagesse inaccoutumées, ils l'attaquaient sourdement en ne cessant de rappeler son passé. La comédie, comme toujours, vint leur prêter le secours de sa voix éclatante. Tandis que Strattis attaquait indirectement Alcibiade dans son ami, l'acteur tragique Callippidès, Aristophane le prit directement à partie, en le déguisant sous un nom grotesque, comme il avait fait pour Cléon. On entendait au début du *Triphalès* de braves gens, s'entretenant du héros du jour. Dans leurs conversations ils remontaient jusqu'à sa naissance extraordinaire; ils rappelaient les cris de la mère : « soutenez-moi; c'est le moment », et les paroles d'admiration des femmes qui l'entouraient : « Quelle portée que celle qu'elle vient de mettre au jour [1] ! » L'enfant était né sous une heureuse étoile : car il était venu au monde sous l'archontat de Phalenias [2]. Le nom de Triphalès sous lequel est joué Alcibiade, les qualifications d'*Ilaon*, d'*Her-*

1. Je joins comme Suvern au fragment « λάβεσθε », qui est certainement du *Triphalès*, le fragment, de provenance incertaine, marqué 609 dans Kock.

2. Kock explique très bien ce mot prêté par Hésychios à Aristarchos : Alcibiadem dixerat Archonte Phalenia vel Phaletide natum esse, tanquam latine dicas C. Peniculo et L. Mentula consulibus.

mès triphalès ou *trikephalos* reviennent au sens cynique du mot prêté à Aristarchos : ce sont les débauches sans frein d'Alcibiade que le poète ne cesse de rappeler. Tous se disputaient cet enfant prodigieux. « Ensuite, dit un des interlocuteurs, tous les étrangers de marque qui étaient lors présents, le suivaient et demandaient avec instance de l'acheter pour le porter, celui-ci à Chio, celui-là à Clazomène, cet autre à Éphèse ou à Cyzique, cet autre à Abydos. » Tandis que je ne sais quels interlocuteurs parlent ainsi, la trirème qui ramène le héros approche du port : quel spectacle! « Quel est près de la cuisse de cette courtisane, assis à terre sur ses fesses, l'Argonaute d'un nouveau genre que voici? » C'est Triphalès-Alcibiade, penché sur le sein de sa maîtresse. Un seul texte nous fait sortir de cet ordre d'idées, mais c'est pour ridiculiser les relations d'Alcibiade avec Tissapherne et pour rendre odieux son luxe oriental : « Tu diras qu'en guise de casque je porte une tiare. » Voilà ce que nous laissent entrevoir les misérables débris du *Triphalès*. Est-ce tout? Mais le luxe asiatique et les désordres d'Alcibiade n'étaient pas suffisants pour faire oublier Byzance reconquise, l'Hellespont rendu aux flottes et au commerce d'Athènes. Les noms des villes de l'Asie Mineure, jetés en passant dans une conversation, ont une autre portée. Là était le côté vulnérable d'Alcibiade, là son remords, ou, pour parler comme l'historien Curtius, « c'était pour Alcibiade comme une dette d'honneur que de rendre aux Athéniens l'Ionie, dont la défection était son ouvrage ». Il aurait pu l'acquitter, si on lui eût laissé prendre son temps, remettre l'ordre dans les finances et pousser activement les armements nécessaires. Ses ennemis, qui espéraient le détruire plus facilement en son absence, le

pressèrent incessamment, qu'il fût prêt ou non, de rendre ce service à la république, jusqu'à ce qu'il se résignât à partir : Périsse Athènes, pourvu que tombent écrasés sous ses ruines et cet odieux Alcibiade et cette maudite démocratie! Aristophane fit inconsciemment — j'aime à le croire du moins — sa partie dans le concert, en rappelant les noms des villes de l'Asie qui désiraient Alcibiade avec tant d'amour dès sa naissance, et sans doute par beaucoup d'autres allusions analogues, semées çà et là dans le *Triphalès*. N'eût-il fait que cette pièce entre 411 et 405, on serait mal venu à soutenir qu'il avait renoncé à la comédie politique et militante. Qui peut dire si plusieurs des comédies qu'on ne sait à quelle date placer, comme l'*Anagyros*, ou de celles qui ont un titre mythologique comme *les Lemniennes* et *les Phéniciennes*, n'étaient pas des œuvres de parti [1]?

Quoi qu'il en soit, nous en savons assez pour juger Aristophane comme polémiste politique. Conservateur entêté et aveugle, plus peut-être par métier et par position de fortune que par tempérament et par génie, il avait trop d'esprit et un esprit trop critique pour être complètement dupe des préjugés qu'il soutenait. Nul n'était moins fait pour supporter la raideur, la grossièreté, la vertu ignorante des « Marathomaques », dont il ne peut s'empêcher de rire en passant; nul n'aurait été plus désappointé, si cette ancienne constitution et ces vieilles mœurs qu'il vantait à tout propos avaient pu être rétablies : il y aurait étouffé. Il se faisait naturellement,

1. Quand je vois que la *Némésis* de Cratinos était un de ses plus violents pamphlets politiques, je me dis que les titres des pièces ne signifient rien et qu'il faudrait avant tout en savoir le contenu, pour décider si telle pièce était ou n'était pas un pamphlet politique.

en sa qualité de conservateur, le champion de la religion à laquelle il ne croyait pas, et il la mina, comme nous le verrons bientôt, plus que les sophistes et leur élève Euripide; Épicure et les hommes de la Nouvelle Académie n'auront en grande partie qu'à reprendre sérieusement et qu'à systématiser ses railleries contre les dieux, pour achever la ruine de la tradition et des croyances. Ennemi de la démocratie jusqu'au bout de sa carrière, il fut le plus démocrate des Athéniens, si l'on entend par démocratie le manque de respect et l'anarchie des idées. Emporté par la vivacité d'une imagination aussi subtile que brillante, il ne respecte rien, il ne laisse rien debout; au fond, comme Euripide dont il ne cesse de déplorer et d'attaquer la contagieuse et détestable influence, il est l'allié, sans le savoir et sans le vouloir, de cette maudite philosophie qu'il bafoue et qu'il dénonce à la haine de la populace; et je ne connais pas d'écrivain du ve siècle qui nous fasse mieux comprendre la mission dont Socrate se crut chargé par les dieux. C'est qu'on peut d'autant moins échapper aux tendances générales de son temps qu'on a plus d'esprit. Les imbéciles ont seuls cette force d'inertie, qui les met à l'abri de toute vérité nouvelle. Artiste jusqu'au bout des ongles, curieux et jusqu'à un certain point penseur, Aristophane, qu'il le veuille ou non, est un fils de l'éducation nouvelle : les armes mêmes avec lesquelles il la combat en sont la preuve la plus éclatante. Sa fine et perçante ironie est bien de la génération qui s'est élevée et formée sous Périclès, et non de la rude génération des soldats de Marathon et de Platée. Cela ne l'empêchait pas de ne rien comprendre au tourbillon intellectuel et moral qui l'emportait. Tout poète comique est nécessairement de l'opposition, soit

qu'il regarde en avant, ce qui est rare, soit qu'il regarde en arrière. Car il est l'ennemi naturel du présent, qui peut seul fournir à ses critiques une matière vivante. Cela est surtout vrai de celui qui a des visées et des passions politiques. Il ne peut voir que le côté laid, ridicule et choquant des hommes et des choses : sans quoi il ne serait pas poète comique. Mais alors plus on a l'esprit vif, l'imagination pénétrante, plus on est exposé, ne voyant rien que par un seul côté, à méconnaître ceux qu'on prend à partie, à travestir leur caractère et leurs intentions, à s'élever contre les innovations les plus justes et les plus nécessaires. C'est l'irrémédiable défaut de la comédie de circonstance. Aussi ne puis-je assez admirer ceux qui ont tranformé Aristophane en grand politique et en grand citoyen : ils me paraissent des historiens aussi profonds que le poète était un politique perspicace. Il n'a rien vu, rien prévu, et les conseils qu'il donne, les remèdes qu'il propose, seraient parfois d'une immoralité révoltante, s'ils n'étaient d'une puérilité qui fait sourire. A part la poésie, que n'a-t-il pas calomnié de tout ce qui a fait d'Athènes le Prytanée de la Grèce et du monde entier, la capitale par excellence de la civilisation ou de ce que les Romains ont appelé si justement *humanitas?* L'éloquence, la science, la philosophie, ont été l'objet de ses attaques incessantes, comme la liberté politique et l'égalité, sans lesquelles ces grandes choses ne se seraient jamais produites. L'ingrat, qu'aurait-il été lui-même, si les institutions et les mœurs libérales de la démocratie n'avaient nourri son génie et sa libre critique? Ce n'était point l'aristocratie, dont il épousa les préjugés et les haines, qui lui eût permis ses railleries insolentes et son opposition taquine, tracassière, fort

gênante et désagréable pour les personnes, si elle était inefficace sur les affaires et contre les institutions. Non seulement elle aurait étouffé sa voix, mais elle n'aurait pas fourni à son esprit d'air et d'aliments pour vivre et se développer.

Il faut bien le dire, représentant d'une coterie plutôt que d'un parti (car ceux qui s'appelaient les bons ou les honnêtes gens n'étaient qu'une minorité impuissante et sans idée), Aristophane, avec plus de passion que de principes et plus d'imagination encore que de passion, était dénué de tout esprit politique : il manquait de consistance comme de clairvoyance. Il est vrai que sa vanité de chevalier et de noble fut intraitable jusqu'au bout, et qu'il déclare encore dans *les Grenouilles*, comme il l'avait fait vingt ans avant dans *les Chevaliers*, que le malheur de la démocratie est d'employer des gens de néant au lieu des hommes bien nés, et cela, juste au moment où ces gens bien nés et ces bons, qui avaient fait la révolution des Quatre-Cents, allaient faire celle des Trente, plus sauvage et plus honteuse encore, dans les désastres et presque sur les ruines de la patrie. Mais cet incorrigible détracteur de tout ce qui n'était pas sa petite et maussade coterie n'en eut pas moins ses variations et ses défaillances. Nous avons vu avec quelle persévérance il opposa les intérêts de la campagne à ceux de la ville, les intérêts de l'agriculture à ceux du commerce et par conséquent de la marine. En 405, dans cette même comédie des *Grenouilles*, où, juste enfin, il fait un héros de ce Lamachos qu'il avait tant décrié, il proclame sur un ton d'oracle, par la bouche d'Eschyle aux Enfers, que « les Athéniens seront sauvés, quand ils comprendront que la terre des ennemis est à eux et leur propre terre aux en-

nemis, et que leurs vaisseaux sont leurs vraies richesses, les seules sur lesquelles ils puissent compter ». Il était bien temps de se rappeler le conseil de Périclès, et de s'apercevoir que la puissance d'Athènes ne consistait pas dans quelques mottes de terre qui formaient sa banlieue, et que ses intérêts n'étaient pas les mêmes que ceux de quelques riches propriétaires fonciers. Athènes, par la faute d'Alcibiade qui avait abandonné le commandement à l'incapacité d'un subalterne pour courir ramasser çà et là de l'argent avec quelques vaisseaux, par les menées aussi des misérables qui avaient fait condamner les généraux, vainqueurs aux Arginuses, était sur le point de perdre sa dernière flotte, et de voir Lysandre paraître devant ses ports. Et, comme si Aristophane était en train de renier tout son passé, au bel oracle que nous venons d'entendre, il ajoute cet autre plus significatif encore au point de vue de son peu de consistance politique : « Il ne faut pas élever de lionceau dans l'État; c'est le mieux; mais, si le lion a grandi, il faut se soumettre à ses caprices. » Ainsi, après cette longue et violente guerre contre les principes démocratiques, laquelle n'avait de sens et ne se justifiait que par la crainte que les Athéniens, sacrifiant la liberté à l'égalité, ne s'en remissent de tout à quelque Périclès de haut ou de bas lieu, porté sur la tête de tous par la faveur populaire, Aristophane consent à accepter la tyrannie dans la personne d'Alcibiade. Voilà donc le dernier mot d'une polémique de vingt ans, un double reniement, l'un et l'autre intempestifs, et dont le dernier est la plus humiliante des défaillances politiques. C'est, je crois, le sort réservé à tous les écrivains d'imagination qui, sur la foi de leur esprit, se lancent sans boussole et sans lest sur la mer perfide des discussions

publiques : ils sont exposés à aller du blanc au noir, et à s'infliger, à quelques années, à quelques mois de distance, les plus cruels démentis. Mais tous n'ont pas, comme Aristophane, l'avantage de mêler des observations d'une vérité éternelle à des pièces de circonstance et d'enchâsser artistement des médisances, des calomnies, des cancans et des anas absurdes, des plaisanteries de vaudeville et des propos sottisiers dignes des halles, dans des œuvres d'une suprême élégance et d'une éblouissante fantaisie.

FIN DU TOME PREMIER

TABLE DES MATIÈRES

CONTENUES DANS LE TOME PREMIER

CHAPITRE PREMIER. — Origines; comédie dorienne. — Berceau de la tragédie et du drame satirique d'une part, et de la comédie de l'autre. Y eut-il une comédie lyrique? Textes d'Aristote sur l'origine et les progrès de la comédie, et discussion de ces textes. Ce qu'il y a de fondé dans les prétentions des Doriens. *Dikélistes* de Sparte, *phallophores* et *ithyphalles* de Sicyone. Point de comédie dorienne à proprement parler. Y eut-il une comédie mégarique? Thèse négative de Willamowitz et réfutation de cette thèse. Faiblesse inévitable de la comédie révolutionnaire de Mégare. Ce qui prédisposait les Siciliens à inventer la comédie ou à la recevoir et à la développer une fois ébauchée. Le peu qu'on sait de Phormis et de Dinoloque..... 1-49

CHAPITRE II. — Épicharme. — Biographie d'Épicharme; sa prétendue philosophie. Interprétation inadmissible que Grysar donne du mot de Platonios sur la comédie dispersée. Tendance générale de la comédie d'Épicharme. Appréciations contraires de Colin et d'Éd. du Méril sur son génie comique. Ce que pouvait être la partie chorale dans ses comédies. Avantages de sa technique sur celle d'Aristophane ou de la comédie ancienne des Attiques. Comédies mythologiques : reconstruction de celle d'*Héphaistos*, de celle du *Mariage d'Hébé*. Comédies allégoriques : *Logos et Loginna, la Glorieuse, le Tonneau*. Traits de comédie morale dans les comédies mythologiques et allégoriques. Création des types de l'ivrogne, du rustre, du parasite. Épicharme et Stésichore : *la Mégarienne*. Épicharme et Sophron : *les Théares;* qu'en fait de mœurs, Epicharme n'a probablement représenté que des coutumes ou usages locaux..... 50-111

CHAPITRE III. — Commencement de la comédie attique. — Légende de Susarion. Chionidès et Magnès. Date probable des premiers concours publics pour la comédie. Que cette innovation, en con-

stituant la censure préventive de l'archonte, n'eut jamais les mauvais effets qu'elle pouvait avoir sur la liberté de l'art comique. Procédures légales de la représentation; hypothèse de Boeckh sur le nombre des pièces admises à chaque concours. Heureux effets du patronage et de la consécration de l'État. Ce que devint entre les mains de Cratinos la comédie inoffensive de Magnès : dès lors, division de l'Ancienne Comédie en deux branches, la comédie politique ou agonistique, la comédie allégorique et morale.... 112-144

CHAPITRE IV. — Devanciers d'Aristophane. Comédie agonistique et personnelle. — Difficultés de la biographie de Cratinos. Il fait de la comédie un pamphlet en action : *les Archiloques*, spécimen le plus ancien pour nous du genre. Guerre contre Périclès, contre les philosophes, contre les cultes étrangers et intrus dans Athènes, contre les mauvais poètes. Jugement d'Aristophane sur Cratinos, et appréciations de son talent par les critiques anciens. *Les Chirons. La Bouteille.* Contemporains de Cratinos; Téléclidès et Hermippos, les plus violents adversaires de Périclès. Successeurs de Cratinos, Phrynichos; quelques traits de vérité morale dans le *Monotropos* ou *Solitaire*. Eupolis; ses querelles avec Aristophane. *Iratus Eupolis :* excès de ses censures et de ses personnalités, notamment dans l'*Autolycos*. Cependant une certaine générosité de caractère et de pensée : *les Dèmes*. Manque de fantaisie, *les Baptes*, *Callias* ou *les Flatteurs*. Importance de cette dernière comédie, à la fois pamphlet politique et comédie de mœurs... 145-195

CHAPITRE V. — Comédie allégorique et morale. — Sens et portée des mots d'Aristote : μῦθοι ἢ καθόλου λόγοι : en quoi la comédie agonistique a ou n'a pas de fable générale? Cratès : *les Bêtes*. Phérécratès; comédies peut-être militantes, les Αὐτόμολοι; comédies allégoriques, *les Mineurs*, *les Vétilles* ou *Krapatalles;* comédies sociales, *les Bons*, *les Perses*, *le Précepteur d'esclaves*, *les Sauvages;* comédies de mœurs ou de genre, *le Four* ou *Pannychis*, *les Colifichets*, *Pétalé*, *Thalatta*, *Tyrannis*. La comédie de Cratès et de Phérécratès a les mêmes parties constitutives que celle de Cratinos, même la parabase : ancienne tradition, probablement inexacte et dont on abuse, sur *les Ulysses* de Cratinos. Rapprochement qui tendait à se faire entre les deux espèces de la comédie ancienne, *les Sériphiens*, *Némésis*, *les Hésiodes*, etc.... 196-242

CHAPITRE VI. — Esprit et constitution de la comédie aristophanesque. — Prétendue science politique d'Aristophane : préjugés aristocratiques, haine et mépris de la démocratie; dérision des principes de la constitution; dérision des votes populaires et des meilleurs serviteurs de la république; singulier conseil sur l'usage à faire des tributs des villes sujettes ou alliées; esprit de conservation *quand même*. Essence de la comédie aristophanesque; pamphlet en action ou ῥητορικὴ ἔμμετρος. Le burlesque et le bouffon, fondés : 1° sur des analogies imaginaires; 2° sur l'hyperbole, d'où caricature perpétuelle des hommes et des choses. Fantaisie réglée, raisonnée, subordonnée à un but précis, dans la concep-

tion et des personnages et du drame entier. — Explication des scènes épisodiques, inutiles au progrès de l'action, utiles à la conclusion du pamphlet. Explication de l'inconsistance et des variations du chœur. Puissance poétique de la comédie aristophanesque; son insuffisance dramatique..... 243-292

CHAPITRE VII. — Débuts d'Aristophane. — Insuffisance et insignifiance des biographies anciennes d'Aristophane. *Les Détaliens.* Opposition de l'éducation ancienne et de la nouvelle. Impossibilité d'en retrouver la fable. Indication d'une scène entre le Détalien et son fils, élève des sophistes et des orateurs : singularités de cette scène et contradiction des préjugés et du tour d'esprit du poète. *Les Babyloniens;* sujet probable de la pièce; conjecture et rapprochement avec une scène des *Acharniens.* Contre qui fut portée par Cléon l'accusation d'εἰσαγγελίας ou de haute trahison? *Les Acharniens.* Explication historique : 1° du personnage de Dicæopolis; 2° du chœur des paysans d'Acharnes. Remarquable composition de la pièce comme pamphlet; négligence et décousu de la composition dramatique. Gaieté et verve ne se ralentissant jamais. Supériorité d'Aristophane, dès cette pièce, comme pamphlétaire dramatique..... 293-332

CHAPITRE VIII. — Comédies politiques, « les Chevaliers ». — En quoi *les Chevaliers*, œuvre personnelle d'Aristophane, peuvent-ils être dits l'œuvre commune de l'aristocratie? Des jugements des anciens sur Cléon. Pourquoi le parti aristocratique s'acharne-t-il sur lui? Son élection à la place de Nicias, dans Thucydide; que la scène n'est pas à l'avantage des nobles; d'un autre côté, que le récit de cet historien ruine et son propre jugement et les plaisanteries d'Aristophane sur le gâteau de Pylos. Raison particulière de la composition du chœur, la victoire de Cenchrées, opposée à celle de Sphactérie. Explication du rôle de Démosthène. Explication du rôle d'Agoracrite; art de flatter le peuple en le flagellant. Composition des *Chevaliers* comme pamphlet. Leur composition dramatique. Vive et piquante exposition; admirable entrée de Cléon; altercation du corroyeur et du marchand de boudins; Cléon s'étonne de trouver de la résistance et un opposant plus braillard que lui. Parabase. Premier engagement devant le peuple; Cléon sent fléchir son crédit; 2° engagement, la scène des oracles; Cléon encore vaincu; 3° engagement, les serviteurs du ventre; Cléon battu pour la 3° fois. Le peuple a honte de l'abandonner, mais le voit convaincu de tout garder pour lui-même; Cléon ne s'avoue vaincu que lorsqu'il sait ce qu'est Agoracrite. Nouvelle parabase, celle qu'une tradition attribue à Eupolis; invraisemblance littéraire de cette tradition. L'exode ou pompe triomphale de Démos rajeuni. Dangers et courage de l'auteur des *Chevaliers*, ramenés à leur vraie mesure..... 333-383

CHAPITRE IX. — Comédies politiques (*suite*). — Ironie de la préface des *Guêpes*. Y eut-il jamais réconciliation entre Cléon et Aristophane? Sérieux et importance politique du sujet des *Guêpes*, gâté

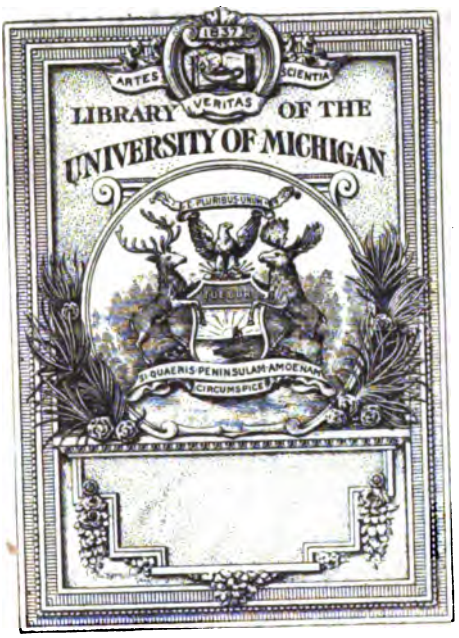
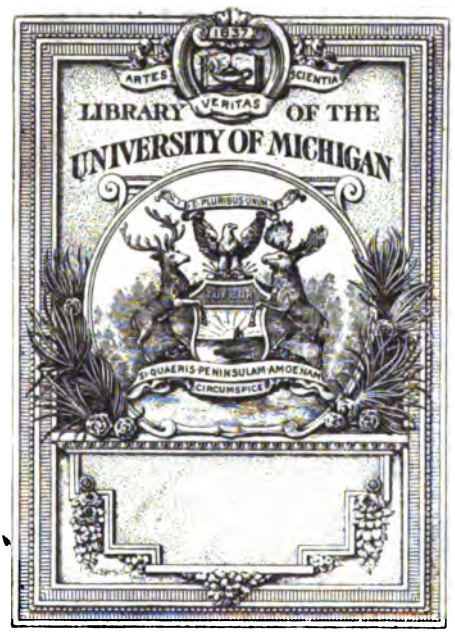
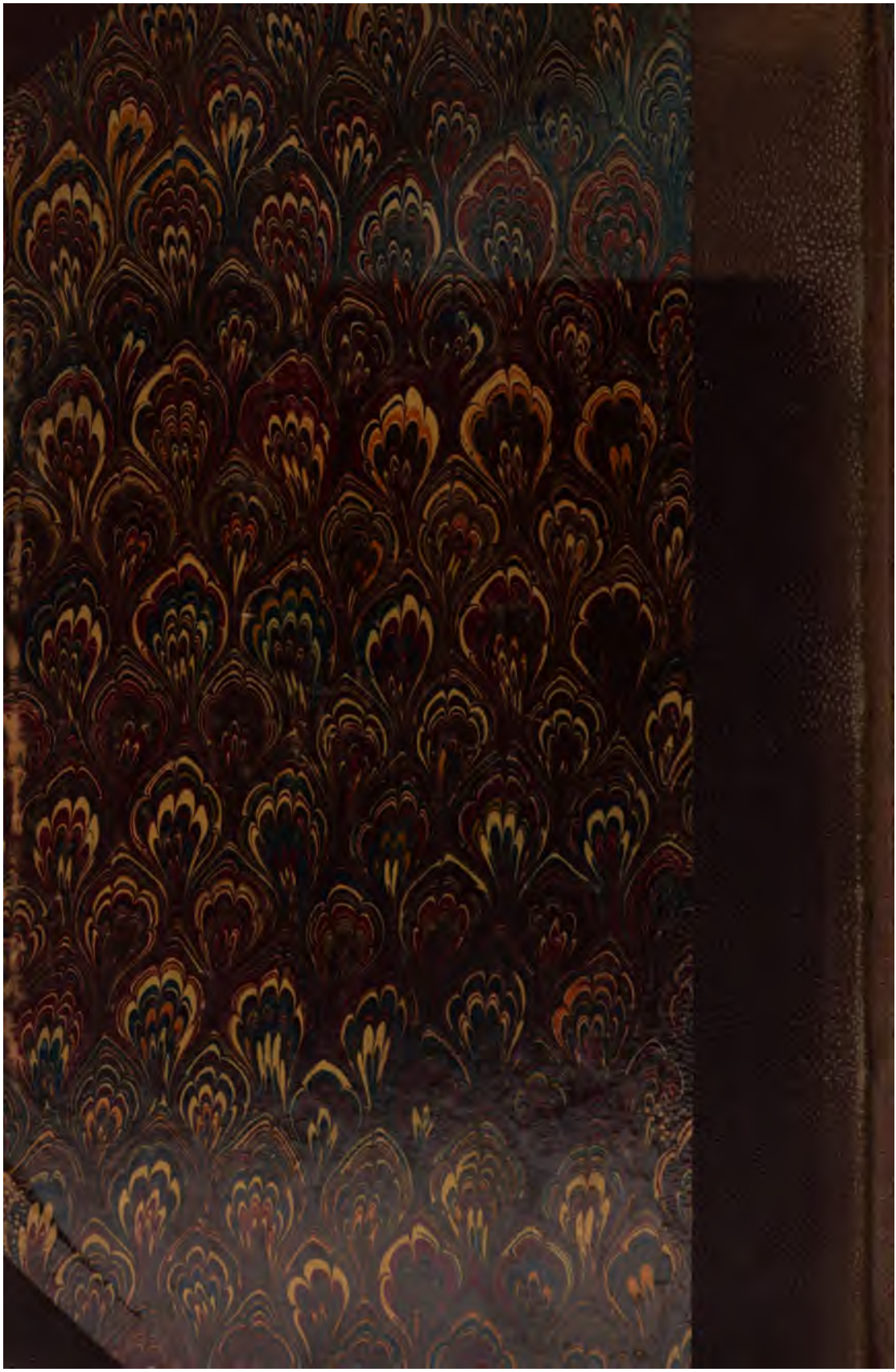
volontairement par Aristophane, et pourquoi? Deux sujets dans la première partie de la pièce : 1° critique du jury; 2° charge d'un juge infatué de ses fonctions. Farce jusqu'à l'entrée du chœur; comédie politique jusqu'à la conversion du chœur; après quoi la farce reprend jusqu'à la parabase. A partir de la parabase, nouvelle pièce à peu près sans rapport avec la première. *La Paix :* vivacité de l'exposition et de la conduite de l'action jusqu'à la parabase. Après, série de scènes décousues sans but bien déterminé. *La Seconde Paix, les Laboureurs, les Holcades*..... 384-436

CHAPITRE X. — Comédies politiques (*suite et fin*). — Incertitude du but des *Oiseaux*. Pure fantaisie? C'est en contradiction avec l'esprit de la comédie aristophanesque. Pièce philosophique? Insuffisance et inconsistance des explications de cette sorte. Pièce politique en dépit de la loi prohibitive de Syracosios; Peisthétairos-Alcibiade. Pourquoi Aristophane s'abandonne-t-il plus à la poésie de sa fiction qu'à la polémique? Analyse de la fable et de l'action. Partie lyrique; le lyrisme n'est point le comique, et moins encore le comique militant. *Lysistrate*. Panhellénisme d'Aristophane. Singulier souci des intérêts des femmes dans cet ennemi moqueur du sexe. Constitution régulière, marche continue et rapide de l'action, pourquoi? Réflexion sur les définitions de l'Ancienne Comédie. Le *Premier Ploutos, les Tagénistes*, le *Triphalès*. Imprévoyance et inconsistance politiques d'Aristophane... 437-505

MAR 11 1915

Coulommiers. — Typ. P. BRODARD et GALLOIS.

UNIVERSITY OF MICHIGAN
3 9015 06300 4066



UNIVERSITY OF MICHIGAN
3 9015 06300 4066